



Universidade de Aveiro Departamento de Comunicação e Arte

2015

**CINARA SANTOS
PARALTA PISCO**

**O MISTÉRIO DAS ORIGENS
A PRODUÇÃO DE CINEMA DE TERROR
EM PORTUGAL**



**Universidade de
Aveiro**

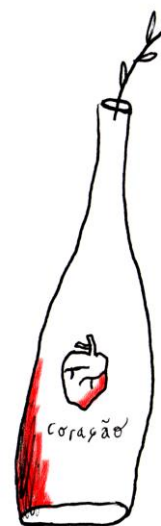
Departamento de Comunicação e Arte

2015

**CINARA SANTOS
PARALTA PISCO**

**O MISTÉRIO DAS ORIGENS
A PRODUÇÃO DE CINEMA DE TERROR
EM PORTUGAL**

dissertação apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em Comunicação Multimédia, realizada sob a orientação científica do Dr. António Valente, Professor Auxiliar Convidado do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.



*Ao meu pai, O Bravo,
que com valentia enfrentou a morte por duas vezes e ficou para contar a estória.*

*À minha mãe, O Pilar,
a mulher mais sensível e, ao mesmo tempo, forte que eu conheço.*

*Ao Frederico,
O meu Diabo, o meu Anjo. O meu Céu, o meu Inferno. O meu Agora, o meu Sempre.
Sem ti estaria perdida neste mundo-floresta, vasto e confuso.*

o júri

presidente

Prof. Dr Telmo Eduardo Miranda Castelhão da Silva
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

Profa. Dra. Cristina Manuela Branco Fernandes de Sá
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Prof. Dr. António Manuel Dias Costa Valente
Professor Auxiliar Convidado da Universidade de Aveiro

agradecimentos

A todos os que contribuíram, de forma directa ou indirecta, para que esta viagem dos infernos fosse possível o meu mais sentido obrigada. O que faz o Homem é a oportunidade e foi, para mim, um privilégio e um prazer poder contactar e aprender com cada um de vós.

Deixo também aqui um agradecimento ao Professor Doutor António Valente, a única pessoa no Departamento que aceitou o desafio de me orientar. Eu sei que fui mais uma orientanda dos diabos do que a orientanda perfeita e só tenho a agradecer a sua generosidade. Não fosse o Professor e nada disto teria sequer começado.

Por fim, gostaria de agradecer à Andreia e à Ana, que me acompanharam desde o início e ouviram pacientemente os meus queixumes sanguíneos sem nunca me rogarem uma praga ou maldição.

Espero um dia poder retribuir tudo aquilo que me foi dado.

palavras-chave

Terror, Cinema de Terror, Cinema Português, Género, Longa-metragem, Curta-metragem, Novas Tecnologias, Plataformas Digitais.

Resumo

O Terror, enquanto género, tem-se vindo a disseminar e, parece que, a assegurar entusiastas no mundo inteiro. Tem-lhe sido redescoberto o potencial de gerar lucro, tanto no circuito comercial como no independente. É versátil ao ponto de se metamorfosear consoante os novos tempos, as novas formas de se pensar e perceber o mundo. O Terror não morre. É omnipresente. É universal.

E em Portugal? Que produção existe de Terror no país? Que filmes de produção nacional foram feitos? Que cineastas portugueses ingressaram no género? Portugal permanece, pelo menos superficialmente, à margem desta realidade, mesmo tendo dois grandes festivais do género no país: Fantasporto e MOTELx. Neste sentido, impera a necessidade de um estudo sobre a produção de Cinema de Terror Português. Compreender o que foi feito e o que ficou por fazer é perceber que caminho seguir.

É, ainda, importante que se perceba o Terror como produto de uma mudança social. Vivemos numa era tecnológica - é a cultura do digital, do imediato e do cómodo -, novas formas se assumem no que respeita à visualização de filmes. Neste sentido, parece urgente que se questionem e estudem estas novas plataformas, nas quais assentam os filmes e os seus realizadores.

É precisamente a estas questões que o presente estudo procura dar resposta, após uma análise cuidada das mesmas. Que se escrute o Terror Português. Que se descubra o Terror Português e que outros possam voltar a estudá-lo.

keywords

Horror, Horror Cinema, Portuguese Cinema, General, Feature Film, Short-film, New Technologies, Digital Platforms.

abstract

Horror, as genre, has been spreading and, it seems, securing enthusiasts worldwide. It has been rediscovered its potential to generate profit in both commercial and independent circuits. It is versatile to the point that it can metamorphose according to the new times, new ways of thinking and viewing the world. Horror does not die. It is ubiquitous. It is universal.

What about Portugal? What Horror production exists in the country? Which Portuguese Horror movies were made? Which Portuguese filmmakers embraced the genre? Portugal remains, at least superficially, outside of this reality even though it has two major festivals of its kind in the country: Fantasporto and MOTELx. Little is known and it is in this sense that prevails the urge for a study like this one: the Study of Portuguese Horror Cinema. To understand what was, and what remains to be done, is to realize which path to go.

It is also important to comprehend Horror as a product of social change. We live in a technological age. It is the culture of digital, the instant and the convenient. New forms are claimed regarding the making and the watching of the movies and it seems urgent to understand this tendency.

ESTRUTURA

I – INTRODUÇÃO

*da apresentação do tema
das finalidades e objectivos
da pertinência do estudo*

II – DO CINEMA DE TERROR

II.I- DO FILME DE TERROR E SEUS SUBGÊNEROS

*do gore e do Terror
do slasher e do Terror
dos restantes subgéneros
do filme de Terror e da sua definição
de outros conceitos pertinentes*

II.II- DA ATRACÇÃO DO TERROR

*da filosofia do Terror
dos Monstros e do Homem
das vítimas e do Terror*

II.III- DO RESPEITO PELO TERROR

*das audiências e da violência
do fascínio do Terror*

III- DO CINEMA DE TERROR EM PORTUGAL

III.I- DO CINEMA PORTUGUÊS

*do Cinema mudo ao sonoro em Portugal
do Cinema pré-25 de Abril ao Cinema Português da pós-revolução*

III.II- ENTREVISTAS

*da Introdução
da Descrição dos casos de estudo
da Análise e Discussão dos dados*

III.III- CASOS DE ESTUDO

*da Introdução
da Descrição, Análise e Discussão dos casos de estudo*

IV – CONTEXTUALIZAÇÃO DIGITAL E TECNOLÓGICA

IV.I – DA IMPORTÂNCIA DAS NOVAS TECNONOLIGAS E PLATAFORMAS DIGITAIS PARA O TERROR NACIONAL

*do espectador-utilizador
do espectador-realizador
das considerações*

V – CONSIDERAÇÕES FINAIS

VI – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VII – FILMOGRAFIA

VIII – ANEXO

I – INTRODUÇÃO

“Não me venham com conclusões!/A única conclusão é morrer.”
- Álvaro de Campos, Lisbon Revisited¹

da apresentação do tema

O Cinema de Terror, à semelhança de outros géneros, pode dizer-se ter alcançado nos dias que correm um estatuto que lhe permite um lugar muito próprio. De facto, apesar de não ser algo acessível à sensibilidade de todos, o Cinema de Terror conquistou o seu espaço e não há como negá-lo. Importa, pois, perceber qual o espaço dado ao Terror em Portugal. Na verdade, pouco se sabe sobre o assunto e pouco se discute o assunto. Neste sentido, partimos com este estudo da concepção de que pouco se sabe sobre o cinema de Terror em Portugal e justamente com a vontade de contrariar esta tendência.

Apesar de existirem dois grandes Festivais de renome em Portugal a explorarem o cinema de género, MOTELx e Fantasporto² - o que poderá demonstrar uma vontade e pré-disposição por parte do público português - o conhecimento sobre a produção em Portugal de filmes do género é quase nulo ou algo confuso - ou assim aparenta. Mais parece que a única forma de subsistência do género, no panorama nacional, se atribui às curtas-metragens e ao gosto de alguns, qualificados ou não, em fazerem algo com muito poucos recursos. Aquando de uma presença num qualquer dos dois festivais supramencionados facilmente se pode comprovar um alinhamento com dezenas de curtas-metragens nacionais dentro do género, porém é raro o visionamento de uma longa de Terror portuguesa - para não falar de outros circuitos mais comerciais e menos festivos. A probabilidade de se ver um filme de Terror numa sessão de cinema dita “normal” vê-se, assim, reduzida e, mesmo num registo mais curto, pouco é divulgado ou sabido academicamente sobre o assunto.

É neste âmbito que o estudo da produção de longas de Terror nacionais se afigura essencial. Para que melhor se possa perceber o fenómeno Cinema de Terror Português é necessário que se proceda a um estudo o mais exaustivo possível do mesmo. Assim, procurar-se-á introduzir o leitor ao Cinema de Terror Português - e muito mais, de certa forma - de modo a contrariar esta ausência de investigação, pensamento e reflexão sobre a Produção de Cinema de Terror em Portugal.

da pertinência do estudo

O conhecimento geral desta arte é, pois, pouco disseminado dentro do país. O mesmo parece acontecer no panorama académico e científico nacional e internacional. Não existem, tudo indica, estudos com valor científico - resultantes de uma pesquisa prévia e metodologia aprofundada - sobre o fenómeno a

¹ 2013.

² Note-se que se o leitor, porventura, encontrar com maior frequência referências ao festival MOTELx, apesar do Fantasporto contar com mais anos de existência e possivelmente com maior visibilidade internacional, isto prende-se apenas com o facto de este ser um festival exclusivamente de Terror, enquanto que o Fantasporto explora essencialmente o Fantástico.

estudar e, assim sendo, a presente investigação assume-me essencialmente exploratória. O seu carácter exploratório ganha maior evidência considerando a metodologia que comporta. Isto é, para a presente investigação foram entrevistadas 8 pessoas³, profissionais do Cinema, no geral, e do Cinema de Terror, em particular. Estas entrevistas são precisamente o que nos permitirá compreender melhor o Estado do Cinema de Terror em Portugal; as razões para esse Estado do Cinema de Terror em Portugal; e, por fim, serão elas a providenciar e apontar para pistas relativas a um futuro do Cinema de Terror em Portugal – estando aqui evidenciado o expoente máximo do seu carácter exploratório. Contudo, importa referir que, apesar do seu carácter exploratório, o presente estudo afirma-se de igual modo algo descritivo, no sentido em que se procederá a uma enunciação cronológica e evolutiva de longas-metragens portuguesas. Isto é, em simultâneo serão analisadas 63 longas-metragens portuguesas, num período de tempo compreendido entre 1911 e 2013. Este é um ponto importante, na medida em que contém em si uma das limitações do estudo. Isto é, qualquer escolha implica o detrimento de outra. Em 102 anos de cinema são muito mais de 63 os filmes realizados e exibidos no país. Desta forma, poderão ter sido involuntariamente desconsiderados filmes importantes para a investigação, bem como, poderá ter sido negligenciado o contributo de outros entrevistados relevantes para a mesma – por questões de tempo e espaço, ou falta deles.

Assim, pode dizer-se que ao estudo descritivo e evolutivo de longas-metragens se alia uma exploração do desconhecido, do que está por vir. Desta forma, o que se pretende não é apenas uma enumeração de filmes mas, sim, o entendimento de uma evolução do Cinema de Terror Português - através de uma análise de um conjunto de filmes e da procura de pistas que possam responder a outras questões e levar a outros estudos, tendo em consideração o *input* dos entrevistados.

Já dizia Umberto Eco (1980): um projecto de dissertação descritivo encontra a sua maior utilidade no seu carácter único. Importa apenas acrescentar que a relevância do estudo não se encontra apenas na sua unicidade. O propósito não é o de apresentar unicamente uma listagem de filmes ou opiniões eruditas de profissionais. O propósito é o de que, a partir desse conjunto de informação descritiva, se possa providenciar um contexto socio-económico e cultural do Cinema Português, se possa conhecer melhor o fenómeno que é a produção do Terror em Portugal, se possam lançar novas questões e pontos de interesse e, sobretudo, que se possa instigar em terceiros o interesse pelo Terror Português, para que também eles o possam estudar.

Perceber o que foi feito, entender o porquê de ter sido feito e o que está por fazer é perceber que caminho seguir. Conhecer a evolução do Terror em Portugal é encontrar possivelmente pistas para onde este se possa encaminhar no futuro que se avizinha. Este conhecimento só pode ser alcançado com a análise que este estudo propõe.

das finalidades e objectivos

O que o presente estudo propõe não é, pois, arguir que há poucas longas-metragens de Terror portuguesas; tão-pouco é o de se repetir o dizer comum de que não há produção nacional de Terror. Pelo contrário. O repto lançado por esta investigação é o de averiguar, comprovar, refutar. Isto é, perceber que

³ Foram conduzidas mais entrevistas que, por questões de espaço, não serão comportadas na análise metodológica da presente investigação.

longas-metragens foram feitas; perceber qual é de facto a produção nacional de Terror; identificar os realizadores fundamentais no Terror nacional; compreender a importância das Novas Tecnologias e Plataformas Digitais para o género em Portugal. Desta feita, o presente estudo assume como sua premissa de investigação a seguinte questão de partida:

Q: Qual a produção de longas-metragens de Terror em Portugal, desde 1911 até 2013?

Procurar-se-á ainda dar resposta à seguinte questão complementar:

Q: Qual a importância das Novas Tecnologias e Plataformas digitais para o cinema de Terror em Portugal?

Neste sentido, aquando do final da investigação, o leitor deverá possuir conhecimento sobre as produções que de facto se afiguram de Terror e, da mesma forma, deverá compreender melhor o próprio fenómeno do Terror em Portugal, tendo em conta a sua descrição evolutiva e esta perspectiva Tecnológica e Digital.

Como tem vindo a ser adiantado, a presente investigação assume, ainda, o objectivo maior de alcançar um conhecimento base que possibilite posteriormente outros estudos e avanços no Terror Português. Determinar quais as longas de Terror produzidas em Portugal, tendo sempre em consideração uma análise contextual e de perspectivas futuras, pode originar pistas de relevância maior para novos estudos diferentes do Terror Português: um estudo do Terror Português que envolva uma análise metodológica quantitativa, por exemplo.

O principal objectivo será sempre o de servir o Cinema, o Cinema de Terror Português mas também o próprio cinema Cinema Português – do qual o Terror nacional não pode ser desassociado. O principal objectivo será, pois, o de produzir novo conteúdo sobre um assunto pouco ou nada estudado – resultante de uma investigação prévia e uma metodologia cuidada -, disponibilizá-lo de forma simples e sem pretensões linguísticas e de semântica, fomentar novas investigações e, consequentemente, mais conhecimento. Sem mais demoras, apresentar o Terror nacional a um público erudito, transportá-lo para a ribalta da discussão e elevá-lo à categoria de conhecimento científico são algumas das finalidades que precedem esta investigação. O primeiro passo é criar algo de novo, dar a conhecer. Só assim outros poder-se-ão interessar pelo Terror nacional e procurar percebê-lo, como ele merece ser percebido e discutido⁴.

⁴ A presente investigação não respeita as regras do Novo Acordo Ortográfico.

II – DO CINEMA DE TERROR

DO FILME DE TERROR E SEUS SUBGÊNEROS

“The oldest and strongest human emotion is fear. It is embedded in people since time began.”
- Viktória Prohászková, The Genre of Horror⁵

do gore e do Terror

Um dos ramos do Terror é o *gore* que, segundo Pinedo (1997), se encontra inserido dentro do que entende por *Body Horror* – inerente a todo o Terror na pós-modernidade. Por *Body Horror* a autora entende todo um fascínio pelo corpo - mais precisamente um fascínio pela mutilação do corpo⁶ - que assolou o Homem e se mantém fulcral para o filme de Terror. Podemos encontrar a noção de *Body Horror* no filme de Takashi Miike *Ôdishon* (1999)⁷, onde este espectáculo da mutilação nos surge como meio de uma mulher assentar uma vingança desenfreada. Em *Martyrs* (2008), por sua vez, a tortura desumana veste a máscara de exercício experimental, justificado por uma tentativa de descoberta do que está para além da morte, do que se experiencia quando a morte está tão perto que a podemos sentir na pele. Um outro exemplo, que possa ser mais claro que os anteriores, remete para *The Human Centipede (First Sequence)* (2009)⁸, onde a mutilação serve o propósito recreativo de um médico unir duas pessoas pelos seus sistemas digestivos criando, como adianta o nome, uma centopeia humana. Independentemente dos exemplos que possam ser dados ou acrescentados importa é que permaneça a noção de uma vulnerabilidade do corpo humano, que lhes é intrínseca, e a teatralidade com que este é dilacerado.

O *gore*⁹, no entanto, tem as suas especificidades que lhe conferiram o direito a uma categoria própria. Isto é, além da mutilação e do interesse obsceno pelo corpo, *gore* é essencialmente um esbanjar de violência gráfica.

“Gore – the explicit depiction of dismemberment, evisceration, putrefaction, and myriad other forms of boundary violations with copious amount of blood - takes place.” (Pinedo, 1997, p.18)

Poder-se-á entendê-lo como o acto de mostrar, de exhibir o escondido ou por norma pouco visível. É comumente acompanhado por uma certa carga humorística e nem sempre lhe é exigida uma justificação para essa violência visceral e sangrenta – não é necessário que a trama faça sentido, não lhe é exigida uma lógica - muito embora, por vezes, ela seja dada. Ao *gore* apenas se exigem banhos de sangue e tripas, muitas tripas, tantas quanto possível. *À l'intérieur* (2007) constitui um exemplo interessante do até aqui abordado, no

⁵ 2012, p.132.

⁶ “The image of the mutilated body transform into unrecognizable morass suggests the degree to which the body has become the focus of acute anxiety in the postmodern horror film.” (Pinedo, 1997, p.60). “The genre rehearses the fear of injury (not only castration but all mutilation) and death in a world where safety in every sense of the term is a fiction.” (Pinedo, 1997, p. 65).

⁷ Também conhecido por *Audition*.

⁸ O filme dá origem a uma trilogia, do mesmo realizador, seguindo-se *The Human Centipede II (Full Sequence)* (2011) e, por fim, *The Human Centipede III (Final Sequence)* (2015).

⁹ Também conhecido por *splatter* - que é, como quem diz, um salpicar de sangue.

sentido em que o banho de sangue está presente e existe uma quase justificação para que ele tenha lugar¹⁰, porém é importante que se atente no caso Papá Wrestling¹¹ (2009) como uma mostra perfeita do que é um filme *gore*, com a particularidade de ser uma produção nacional. Esta curta-metragem, produzida pela Clones Produções, exhibe um miúdo, com a sua lancheira catita, a ser abusado pelos colegas no colégio. Ao tomar conhecimento da situação o seu pai embarca numa vingança sanguinária, visceral e um tanto cómica, deslocando-se à escola para tratar dos vilões meias-lecas. Esmagam-se cabeças; arranca-se genitália e outros membros; enforcam-se os pequenos déspotas nas suas próprias tripas. A juntar a isto, podemos contabilizar o facto de o pai-lutador-do-miúdo-que-sofre-de-bullying se apresentar vestido com licras coloridas e, por natureza, justas e uma pequena capa de super-herói. Podemos ainda apontar para o facto de os miúdos maus, por assim dizer, apesar de intimidados, lutarem com ele de igual para igual. Após o término da matança o pai justiceiro entrega, orgulhoso, a lancheira furtada ao seu filho, juntamente com dois olhos e umas manchas de sangue - como se de um mimo especial se tratasse.

Não se pode precisamente dizer que a violência gráfica é realista, uma vez que os efeitos especiais usados se denunciam de uma forma divertida junto do espectador. Na verdade, Papá Wrestling (2009) não só é grande exemplo desta violência gratuita e gráfica como exerce uma ponte, muito frequente no Terror, com a comédia. Relação que William Paul (1994)¹², apoiando-se em Hitchcock, diz assemelhar-se a uma viagem de montanha-russa¹³. De um lado o sangue e as tripas; do outro o humor presente na atitude e nas roupas do pai, bem como na própria narrativa¹⁴.

Ainda em relação ao *gore* importa referir a sua associação frequente à pornografia¹⁵. De facto, existe uma ligação muito forte entre o *gore* e o sexo. Entenda-se que, numa primeira instância, é privilegiado o corpo, vulnerável, o que por si só estabelece o primeiro indício desta ligação. Isto pode fazer-se notar de forma subtil, através do desejo ou de insinuações, ou de forma evidenciada, com a perpetuação de cenas de teor sexual tórridas – ambas situações fazem-se sempre acompanhar do sangue, indispensável. Assim, é frequente encontrarmos cenas a exibirem a morte de mulheres, por norma, durante o acto sexual ou a exibirem o coito previamente à matança¹⁶.

¹⁰ Neste caso em específico, duas mulheres, ambas grávidas, cruzam-se num acidente terrível onde uma delas perde a sua criança e a outra tem a fortuna de a conservar dentro de si. Esta perda, injusta e cruel, leva a mulher que perdeu o seu bebé a desencadear uma série de acontecimentos sangrentos e violentos contra a outra. Não obstante, nem sempre tem que haver uma justificação no Terror mas sim um propósito.

¹¹ A curta-metragem encontra-se disponível online na plataforma YouTube.

¹² Em *Laughing Screaming. Modern Hollywood, Horror & Comedy*.

¹³ "Hitchcock also compared it to a roller coaster (...). As roller coasters make us both laugh and scream, these films present constant shifting back and forth between extreme states and then mark their conclusion by ascending to the highest point and rushing into vertiginous descent." (Paul, 1994, p. 423)

¹⁴ Outros exemplos onde o Terror se alia à comédia: *Shaun of the Dead* (2004); *Severance* (2006); *Black Sheep* (2006); *Tucker and Dale vs Evil* (2010); *De grønne slagtere* (2003), também conhecido por *The Green Butchers*; e *Sightseers* (2012), muito embora estes dois últimos não sejam tão declaradamente Terror.

¹⁵ A obsessão com o corpo sugere uma ligação entre o Terror e a pornografia, dando origem a termos como *carnography* (Pinedo, 1997) ou *gorenography* (Clasen, 2012)

¹⁶ Por exemplo, em *Reazione a catena* (1971), também conhecido por *A Bay of Blood*, uma lança atravessa o casal durante o acto sexual. O mesmo acontece em *Teeth* (2007), onde nos é mostrada uma jovem rapariga com uma vagina peculiar, *vagina dentata*, servindo-se dela para se vingar do sexo oposto durante o sexo. Por sua vez, em *Halloween* (1978), o acto sexual ocorre primeiro e a morte segue-se.

“The horror film, like pornography, dares not only to violate taboos but to expose the secrets of the flesh, to spill the contents of the body. If pornography is the genre of the wet dream, then horror is the genre of the wet death. They each whet the appetites of their respective and overlapping audience for more.” (Pinedo, 1997, p. 61)

Esta relação entre o sexual e o Terror é algo natural no sentido em que o sexo, assim como o medo, são condições inerentes ao Homem e que, portanto, lhe interessam e apelam. No entanto, é preciso que se mantenha presente que se tratam de géneros diferentes, com propósitos diferentes.

“Both are concerned with the devouring orifice. But whereas pornography is concerned with the phallic penetration and secretions of sexually coded orifices like the mouth (...), vagina, and anus, horror is more concerned with the creation of openings where there were none before.” (Pinedo, 1997, p. 61)

Por reveladora que esta citação seja, ela necessita de ser completada por um aspecto importante: a intenção dos géneros. Enquanto a pornografia vive obcecada com a penetração real e com o “prazer” que se lhe segue, o Terror assume-se como falso, assim como as mortes e a violência que patenteia. Mais relevante ainda, ao espectador de um filme porno é-lhe incitado que participe, que atinja orgasmo por via da masturbação e ejaculação. Ora, o mesmo não se verifica quanto ao espectador do filme de Terror, jamais lhe é pedido ou é estimulado no sentido de participar na morte real de alguém.

Existe, no entanto, uma excepção que pode findar com este último argumento apresentado: o *snuff*. Por *snuff* entenda-se todo o objecto filmado que, suplantando os limites do Terror, exiba mortes e violência reais – o que pode ser interpretado como um incentivo ao acto de matar. Este é um termo que não se procurará desenvolver por uma questão simples: trata-se de um crime e não de uma fonte de entretenimento recreativa¹⁷. Compete apenas acrescentar que, apesar do *snuff* não ser algo popular nos cinemas, existe um certo deslumbre por parte da indústria do Terror pelo conceito. Isto é, há uma procura incessante de que violência e as mortes nos filmes surjam às audiências como algo verdadeiro – ou o mais próximas possível, em todos os sentidos, do real. Os filmes *Snuff* (ou *Slaughter*) (1976) e *Cannibal Holocaust* (1980) denunciam de forma mais evidente este deslumbramento. O primeiro toma inspiração em Charles Manson e na morte de Sharon Tate, o filme é essencialmente caracterizado pela má performance dos actores e pela cena final em que o realizador no filme assassina uma rapariga, no seu estúdio, filmando todo o processo¹⁸. O segundo foi igualmente controverso no sentido em que após a sua exibição o realizador foi submetido a julgamento por se acreditar tratarem-se de mortes autênticas as exibidas no filme¹⁹. Deodato foi exonerado ao provar que não passavam de ficção. Contudo, *Cannibal Holocaust*, apesar das mortes fictícias dos actores, exhibe a morte real de uma tartaruga – acto que a presente investigação não suporta.

¹⁷ Faces of Death (1978), por exemplo, é apresentado como documentário.

¹⁸ Outras aproximações deste tipo de citação directa são Henry: Portrait of a Serial Killer (1986) e Peeping Tom (1960).

¹⁹ Um aspecto interessante, que nos remete para o pensamento do realizador e para o marketing do filme, tem que ver com o facto de os actores terem assinado um contrato comprometendo-se a não aparecer publicamente durante um ano – facto que contribui directamente para a controvérsia em torno do filme. Ainda assim, previamente à sua retirada do mercado em certos países, o filme foi muito bem recebido pelas audiências. Sergio Leone chegou a congratular Deodato pela obra extremamente realista que havia conseguido.

Além desta procura de tornar as mortes reais aos olhos do espectador, existem também filmes de Terror que abordam este deslumbre pelo *snuff* de forma diferente. Em *Sinister* (2012), como exemplo, Ethan Hawke desempenha o papel de um escritor, cujos livros têm por base crimes reais, que encontra uma caixa de filmes caseiros em 8mm. Também aqui a referência é directa, uma vez que esses pequenos filmes encontrados exibem uma série de mortes ocorridas na casa para onde o escritor se mudou propositadamente com a sua família, com a ligeira diferença de as mortes terem sido filmadas previamente em vez de ocorrerem no tempo real do filme.

Um outro exemplo mais evidente desta tentativa de aproximação do real é *Srpski film* (2010), *A Serbian Film*. Contudo, o desejo de se pegar nesta produção não diz respeito apenas à decapitação de uma mulher durante o acto sexual, filmada por uma equipa de realização, mas também o de finalizar este assunto e de forma a dar continuidade à questão da pornografia e a sua relação com o Terror – uma vez que dentro deste mesmo filme, para o qual contribuiu a morte registada da pobre mulher, ocorre a produção de um filme pornográfico.

Ao analisar esta questão, e após ter ficado claro que existe muito do foro sexual e do desejo no Terror, é necessário estabelecer um limite entre o universo sensual, e até erótico, e o universo pornográfico. Entre o artístico e o não-artístico, de alguma forma - embora se aceite que possa exigir uma certa arte e saber na fazedura de filmes pornográficos. De forma clara, o que se procura transmitir é que a experiência resultante de se assistir a um filme com cenas de sexo declaradas não é exactamente a mesma que a de se assistir a um filme porno. Veja-se o *Antichrist* (2009), por exemplo. Assistir à introdução deste filme não se pode dizer que seja o mesmo que assistir a um filme pornográfico. Muito embora Lars von Trier tenha recorrido a duplos para a cena em questão e esta não seja, de facto, apenas uma representação do acto sexual, estamos perante uma introdução de uma sensibilidade tocante, para não falar de ser sublime na sua simplicidade. Trata-se de um pénis, nada mais. Trata-se de uma representação, não-simulada e explícita, do acto sexual de um casal e não de um pénis enraivecido numa jornada de penetrações, acompanhadas de interjeições monossilábicas, sem propósito senão o de excitar o espectador²⁰. Poder-se-ia argumentar o mesmo relativamente a *A Serbian Film* (2010). Isto é, muito embora não seja um filme de eleição, e neste caso as cenas de sexo sejam falsas, um poderá compreender tais violência e sexualidade perpetradas, uma vez que são necessárias para levar a bom termo aquilo a que o filme se propõe, no sentido de se tornar credível às audiências – afinal trata-se de um filme de Terror sobre o mundo da pornografia.

Posto isto, não é de se confiar que seja pornográfica a contribuição do sexual no Terror, embora se admita a existência de filmes com uma componente sexual mais marcante e evidente.

²⁰ Convém referir que este exemplo poderá não ser consensualmente considerado como filme de Terror embora contenha elementos essenciais ao género, entre os quais, a Profanação do Corpo de Pinedo (1997) e Clover (1992), Violência, Morte e Sangue. A sua especial escolha remete para as suas características artísticas menos comuns ao género pornográfico tradicional. Também *Ai no korida*, *In the Realm of the Senses* (1976), e mesmo *Salò o le 120 giornate di Sodoma* (1975), exteriores ao género do Terror, servem o propósito de fazer essa separação entre o sexual e o pornográfico. Poder-se-ia mesmo argumentar que os filmes de Tinto Brass, um forte exemplo dessa linha ténue referida, não são necessariamente porno mas, sim, filmes eróticos. *Baise-moi* (2000) e *9 Songs* (2004) são dois exemplares com cenas de sexo real, sendo que este último permanece como exemplo de uma tentativa falhada de trazer a pornografia para o universo artístico, ou vice-versa. Dentro do Terror, talvez *Amer* (2009) consiga desmascarar de forma mais evidente essa separação entre as duas linhas autorais.

do slasher e do Terror

Segundo Pinedo (1997), a subcategoria do Terror mais escoriada e criticada é o *slasher*. A violência gratuita que muitos dos que sucumbem a esta categoria apregoam acaba por não ser “tolerada” pelos críticos, muitas vezes imbuídos de uma moral purificadora. Alguns afirmam mesmo que tais filmes não devem ser levados a sério (Pinedo, 1997, apud Wood, 1975). Por sua vez, Clover (1992) estabelece esta corrente num espaço temporal: entre 1974 e 1986. No entanto, apesar de as raízes do *slasher* poderem ser rastreadas com alguma precisão, dificilmente se pode concluir que o *slasher* é morto. Ora vejamos.

O Teatro Grand Guignol - *Le Théâtre du Grand-Guignol* -, Paris, surge como o precursor quase que accidental de todo um género (Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 2006). Assumindo-se este espaço como exclusivo do Terror, actos violentos e terrificantes eram desempenhados perante plateias exigentes. Dois anos antes do primeiro teatro do Terror fechar, em 1962, surgem dois grandes filmes precursores do género *slasher*: *Psycho* (1960) e *Peeping Tom* (1960)²¹. Em 1978 surge o filme *Halloween* (1978), este, sim, o pai de todo o *slasher film* - Carpenter vem abrir caminho para centenas de outros realizadores que se mantiveram, durante muito tempo, fieis à fórmula inicial²². Nos anos que se seguiram foram inúmeras as contribuições para o *slasher*: *Friday the 13th* (1980); *Prom Night* (1980); *Terror Train* (1980); *The Boogey Man* (1980); *The Prowler* (1981); *My Bloody Valentine* (1981); *Graduation Day* (1981); *Happy Birthday to Me* (1981); e muitos, muitos, mais²³.

As audiências pareciam não se faltar, pareciam querer saber cada vez mais como seriam as próximas mortes e quais as artimanhas para as representarem no ecrã. Assim, o número de produções do género foi aumentando progressivamente, a maior parte delas sem o mesmo grau de sofisticação e com menos orçamento ainda que os primeiros indicados. Entre 82 e 83 surgem mais dois filmes controversos que vêm acender a crítica americana: *The Slumber Party Massacre* (1982) e *Sleepaway Camp* (1983). O primeiro exhibe um conjunto de adolescentes numa festa dada por uma jovem que se vê sem os pais em casa, a festa é invadida por um assassino e a única possibilidade de sobrevivência reside na jovem-nova-aluna-da-escola-com-quem-eles-não-se-dão-por-ser-melhor-que-eles-em-basketball. O segundo vai mais longe exibindo a imagem de uma rapariga de 13 anos com um pénis como órgão sexual no lugar da habitual e esperada vagina.

Ora, tais filmes vêm levantar uma discussão gigantesca. Críticos afirmam que o *slasher film* não passa de um ataque à imagem da mulher. A mulher americana passa a ser percebida como frágil, dependente do homem para sobreviver e como objecto sexual - os filmes *slasher* vistos como uma forma de castigar e punir as personagens, frequentemente do sexo feminino, que se atrevessem a transgredir a norma ou se comportassem de forma sexual (Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 2006 e Welsh, 2010). Não se desconsiderando tais críticas, será de relevância acrescentar os seguintes pontos de vista: primeiramente, importa destacar que na altura em questão era quase frenética a quantidade e o espaçamento

²¹ *Peeping Tom* teve um abalo tremendo na carreira de Powell. *Psycho* permanece até hoje como o precursor de todo um género – o avô do *slasher* (Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 2006).

²² *Prom Night* (1980) e *Terror Train* (1980) recorrem à mesma actriz de Carpenter, Jamie Lee Curtis, para dar vida às suas personagens. O realizador Paul Lynch, *Prom Night* (1980), afirmou estar convencido ter sido ela a principal razão do sucesso do filme (Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 2006).

²³ Esta corrente de filmes também pode ter inspiração nos filmes italianos de Brava, Barilli, Argento e Fulci, entre outros do *giallo*. *Reazione a catena* (1971), *Il profumo della signora in nero* (1974) e *Suspiria* (1977) como exemplos dos chamados *Spaghetti slashers*.

curto com que estes filmes estreavam – o que poderá ter originado algum incómodo para uns por muito que se tratasse de entretenimento para outros; é, também, necessário considerar que estas estreias coincidem com o crescimento do movimento feminino nos Estados Unidos da América, o que levou à afirmação de que os filmes *slasher* não passavam de filmes feitos por homens para que se mantivessem as mulheres no seu devido lugar (Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film, 2006).

Curiosamente, nem sempre estas críticas foram levadas a cabo por mulheres. Pelo contrário. Segundo Clover (1992), o movimento das mulheres trouxe muito para a cultura popular, sendo um dos seus maiores contributos para o Terror: a imagem de uma mulher tão perturbada, tão enraivecida, que se torna predadora credível ao olhar das audiências, mesmo das masculinas. Isto vai um pouco contra o afirmado pelos críticos. Se é certo que há vítimas do sexo feminino débeis e impotentes no Terror²⁴ também é facto existirem heroínas ou vítimas-vilãs de grandes força e destreza, capazes das mais cruéis atrocidades. Ainda no recorrer deste raciocínio, várias vezes já se aqui pôde evidenciar que o sexo é presença forte no Terror. Desconfiar-se-á que mais pela atracção física dos corpos que para servir a conspiração de um enaltecimento do género masculino por oposição a uma subjugação do género feminino²⁵. Isto é, o Homem é um ser sexual e como tal sente-se atraído pela imagem do corpo. O mesmo princípio mantém-se em toda a forma de arte. Se outrora o corpo do homem era o exponencial de beleza, hoje a mulher também ocupa esse lugar dianteiro do desejo. O facto de se optar por exhibir num filme de Terror uma mulher nua, seminua, fisicamente atraente, não tem que ver com a sua degradação perante o sexo masculino mas sim com o facto de atrair audiências²⁶. Neste sentido, a imagem de um Marlon Brando musculado, suado e forte como um touro desvairado, seria duplamente redutora da condição de mulher, representada pela submissa Stella. Já dizia Virginia Woolf (2014, p.98), “*It is fatal to be a man or woman pure and simple: one must be a woman manly, or a man womanly.*”

É, ainda, de valor que se aponte para a seguinte noção: “*The makers of film operate more on instinct and formula than conscious understanding*” (Clover, 1992, p.11). Muito embora não se possa concordar que todos os realizadores do Terror agem inconscientemente nas suas escolhas também não se pode deixar de validar o argumento dado pela autora. Por muito consciente que um realizador possa ser da sua criatividade e do que procura alcançar com o seu filme também é certo que existem determinados elementos aos quais não pode escapar, por se tratar de um filme de Terror e, consequentemente, por o sucesso desse mesmo filme estar dependente de um conjunto de factores - uma fórmula²⁷. Convém que se entenda o sexo como algo

²⁴ Mesmo que nos refiramos ao Terror naquela época, o que não pressupõe uma evolução.

²⁵ Amy Holden Jones, realizadora do filme *The Slumber Party Massacre* (1982), é a primeira a não considerar o seu filme sexista, como as críticas se encarregaram de profetizar. Segundo a realizadora - antes de qualquer outra coisa, pessoa e mulher, - o filme baseia-se apenas num factor de máxima importância para a mulher, a perda da virgindade.

²⁶ Da mesma forma que a escolha de se exibirem jovens vampiros musculados se possa dever ao seu público maioritariamente feminino e adolescente. Não que com isto se afirme que apenas homens vêem Terror ou apenas adolescentes vêem filmes com vampiros desprovidos de T-shirt. No entanto, não se pode ser ingénuo ao ponto de negar que muitos filmes procuram responder às vontades de quem os vê. Algo negativo, quando levado ao extremo, mas que não se pode deixar de ter em consideração – partindo do princípio de que não se fazem filmes para que ninguém os veja.

²⁷ Claro que casos há em que um desvio à fórmula se apresenta eficaz e não só os filmes com nudez se apresentam rentáveis. Para Potter (2013), em *Media Literacy*, a fórmula do Terror pressupõe uma luta entre o

natural ao homem e no cinema, por vezes, como componente de uma fórmula. Regra geral, todo o Terror é sexual mas nem todo o Terror é sexualmente preconceituoso²⁸.

Por fim, e sem que se alongue por demasiado no assunto, é importante que se atente no exemplo *Silent Night, Deadly Night* (1984). O filme, muito categoricamente, expõe a história de um adolescente que embarca numa matança vestido de Pai Natal. As famílias americanas, porém, não poderiam permitir que a figura do Pai Natal fosse retratada desta forma, desconsiderando o facto de que as suas crianças não deveriam estar expostas a este tipo de conteúdos. Após muitos protestos o filme acabou por se retirar de circulação, deixando o Terror numa posição frágil²⁹. 84 é também o ano de *A Nightmare on Elm Street* (1984). O filme mantém a mesma fórmula do assassino de adolescentes, no entanto, pelo menos o primeiro, tem por inspiração os problemas sociais da guerra³⁰ - o Terror como algo sangrento, gratuitamente violento, e o Terror como espelho das ânsias da sociedade. Apesar de a Paramount não distribuir o filme, por achar que as pessoas não queriam ver filmes sobre sonhos, a verdade é que se tornou um sucesso de bilheteira – muito embora esta questão do social não seja evidente para todos.

Se até aos anos 80 se atestou a época de ouro do filme *slasher*, à semelhança do que dizia Ray Harryhausen³¹ (Ray Harryhausen: Special Effects Titan, 2011), as audiências pareciam estar mudadas. Eram os tempos da obsessão com o corpo, a beleza e o exercício físico. Os assassinos mascarados, por metafóricos que pudessem ser, já não interessavam. *April Fool's Day* (1986) tenta alterar a fórmula sugerindo que os crimes retratados no filme nunca chegam a acontecer e não é bem recebido pelo público. Esgotam-se os *remakes*. O *slasher* cai em desuso. É só na década de 90, uma vez mais por Wes Craven, que ganha novo fôlego através do filme *Scream* (1996) - desconsiderado por Clover simplesmente por ser posterior à sua obra (1992). Este não só vem dar nova vida ao subgénero do Terror, como chega a alterar a sua fórmula com

bem e o mal, a existência de estereótipos e as principais emoções evocadas são o medo, o suspense e a vingança. A fórmula da violência diz ao espectador que os actos violentos são justificados ou aceites desde que quem os desencadeou seja apanhado ou castigado no final, assim como é permitido que se quebre a lei ou se recorra ao uso da violência por parte de agentes que não o podem fazer desde que esta seja usada com sucesso contra essas fontes do mal.

²⁸ A menos que seja intuito do filme realçar alguma diferenciação sexual. Em *Kim Bok-nam salinsageonui jeonmal* (2010), mais conhecido por *Bedevilled*, uma mulher é submetida a violência psicológica e física constante, sendo permanentemente rebaixada pela personagem masculina do filme. Por contraste, é dada ao espectador a diferenciação desta mulher assexuada, desinteressante, perante uma outra mulher, mais feminina e sexual, uma prostituta a quem o homem recorre para satisfazer as suas necessidades físicas. Ora, aqui rebaixar a mulher é fundamental para enaltecer o momento catarse. Mais uma vez, trata-se de uma questão de credibilidade – o filme tem que ser credível ao olhar do público.

²⁹ Rob Zombie, em *Going to Pieces: The Rise and Fall of Slasher Film*, 2006, afirma que não importa quantos prémios e distinções um filme de Terror possa ter, quantos milhões um filme de Terror possa render, ele vai ser sempre tratado da mesma forma. O exemplo *The Silence of the Lambs* (1991) exemplifica um pouco este preconceito de que fala Rob Zombie em relação aos filmes de Terror. Aquando da sua estreia arrebanhou 5 óscares, inclusive Melhor Filme – Best Picture. No entanto, o filme é enquadrado como *Thriller Psicológico* ou *Crime* muito embora represente um psicopata canibalesco que esfolia mulheres e come cérebros humanos.

³⁰ Filme baseado na história verídica de um filho da guerra, adoptado por uma nova família, que se recusa a adormecer. A família, perante tal situação, pensa que se trata de um trauma psicológico e quando este finalmente adormece descansa. O rapaz morre misteriosamente durante o sono, sem que se consigam apurar as causas da sua morte, sugerindo que este sabia correr grande perigo se o fizesse.

³¹ Harryhausen afirma ter deixado os Efeitos Especiais por sentir que as pessoas só queriam explosões e cenas de pancadaria a cada 5 minutos.

grande sucesso. Isto é, Craven vem introduzir a comédia ao *slasher* de forma evidente e com sucesso junto dos espectadores³². Além de o filme ser igual aos restantes *slashers* ele apresenta-se, também, diferente³³, e está repleto de actores famosos, como Drew Barrymore e Courteney Cox. Se, por um lado, inúmeros actores iniciam as suas carreiras em filmes de Terror³⁴, filmes independentes e série B, começa também a verificar-se uma outra face da moeda: estrelas de *Hollywood* começam a perceber que podem tirar partido de uma carreira no Terror ou de ocasionalmente escolherem fazer parte de filmes do género³⁵. O realizador, considerado o Mestre do Slasher, morre em 2015 com 76 anos de idade mas Freddy Krueger permanecerá vivo para toda a eternidade.

Naturalmente que os filmes *slasher* perduram actualmente e fazem parte da nossa cultura, muito embora tenham tido o seu *boom* de crescimento entre a década de 70 e meados dos anos 80. Este facto é facilmente provado com uma série de novos realizadores entusiastas do subgénero³⁶ e com novas produções, ou remakes³⁷, a surgirem actualmente. No entanto, nem sempre estes filmes seguem à risca todas as regras da fórmula do *slasher*.

De forma a perceber como isso acontece torna-se essencial que se analise esta série de componentes essenciais ao *slasher* de forma mais cuidada. Desta feita, e com devida apropriação do convencionado por Pinedo (1997), proceder-se-á a uma breve descrição das que se constituem as maiores características do *slasher*, enquanto subgénero do Terror. Fundamentalmente, os filmes *slasher* podem ser descritos com base em três conceitos: cinematograficamente, narrativamente e estilisticamente (Pinedo, 1997)³⁸.

No que respeita à cinematografia, os filmes *slasher* identificam-se por se tratarem, maioritariamente - ou pelo menos aquando do seu surgimento -, de produções de baixo custo para uma audiência maioritariamente adolescente, por norma entre os 12 e os 20 anos. Se analisado de uma perspectiva da narrativa, podemos contar com a presença de um homem, um psicopata. Este “monstro” aparece muitas vezes escondido – ignore-se o paradoxo - atrás do ecrã ou de uma máscara. Ele é o autor e único responsável pelos ataques e morte de um número substancial de rapazes e raparigas, adolescentes por norma, incitado por uma

³² Algo que Amy Holden Jones já havia rondado em *The Slumber Party Massacre* (1982) mas não de forma tão conseguida.

³³ O assassino usava máscara, podia ser qualquer pessoa, e a sua preferência era por adolescentes. Ao contrário dos restantes filmes, é adicionado o *twist* de o assassino ser fã dos filmes *slasher* que aqui têm sido abordados. Assim, se o adolescente-vítima tivesse conhecimento detalhado dos filmes era-lhe permitido sobreviver, caso contrário tornava-se vítima ideal a abater.

³⁴ Jamie Lee Curtis em *Halloween*, *Prom Night* (1980) e *Terror Train* (1980), por exemplo; Kevin Bacon em *Friday the 13th* e *Tremors* (1990); Johnny Depp em *Nightmare on Elm Street* (1984); Matthew McConaughey em *The Return of the Texas Chainsaw Massacre* (1994); e tantos mais.

³⁵ Também aqui variam os exemplos. Chloë Grace Moretz exemplifica bem esta situação por, em tenra idade, ser uma constante no Terror (remakes dos filmes *Låt den rätte komma in* (2008) e *Carrie* (1976)); Naomi Watts, Julianne Moore e Ethan Hawke, entre outros.

³⁶ James Wan, James Wong, Eli Roth, Rob Zombie e outros tantos.

³⁷ Como exemplos, os filmes *Haute Tension* (2003); *Creep* (2004); *The Descent* (2005); *Ils* (2006); *Eden Lake* (2008); *The Loved Ones* (2009); e *Mother's Day* (2010). E os remakes e sequels *Halloween* (2007) e *Halloween II* (2009), de Rob Zombie; *I Spit on Your Grave* (2010), *I Spit on Your Grave 2* (2013) e *I Spit on Your Grave: Vengeance is Mine* (2015), *Carrie* (2013); *Texas Chainsaw 3D* (2013); *Evil Dead* (2013).

³⁸ Para Jo Murphy (2011) o filme *slasher* pode ser percebido, ainda, através da análise dos seguintes factores: 1. o assassino; 2. o evento passado; 3. a arma do assassino e o seu método nas mortes; 4. a protagonista feminina; 5. o local; e 6. o disfarce.

fúria cuja explicação remete para uma infância problemática ou para perturbações de ordem sexual³⁹. Embora ambos rapazes e raparigas sejam mortos, com um grande nível de violência – de se acrescentar -, é dada maior atenção à morte da rapariga/mulher (Clover, 1992, Pinedo, 1997, e Welsh, 2010). Posto de outra forma, é provável que a morte do homem surja fora do ecrã e mais distanciada, ao passo que à morte da personagem feminina é dado mais tempo de antena, mais planos aproximados (*close-up*). Geralmente, o assassino psicopata regressa ao local do evento passado, catalisador dos seus recalques, retomando a violência de que foi alvo ou de que foi testemunha. Além do psicopata é dada atenção especial a uma personagem, normalmente feminina, aquela que sobrevive. À jovem final, conceito introduzido pela autora Clover (1992), é permitido que escape e, por vezes, acabe matando o monstro, permanecendo viva⁴⁰ (Clover, 1992 e Pinedo, 1997). Assim, a *Rapariga Final*, por oposição às outras raparigas e outros rapazes que morrem, é de todos a que tem mais tempo de antena, a sua personagem é a mais desenvolvida e é menos provável que seja ela o alvo do escrutínio sexual. Tal como o assassino, ela é capaz de ver, ouvir e falar com autoridade, mais que isso, ela - assim como as audiências - tem a capacidade de analisar o que se passa à sua volta, a ameaça violenta que se aproxima e age em conformidade - quase como que se as audiências sobrevivessem também. A que sobrevive, ao ganhar consciência do assassino, ganha o poder de usar violência contra ele, custe o que custar, e o assassino passa a ser percebido pelo ponto de vista dela.

Estilisticamente existe uma série de elementos introduzidos nos filmes *slasher* de forma a dar ênfase à perseguição e ao próprio *slash* – entenda-se como o acto de golpear, esfaquear ou cortar. Uma vez que o assassino se encontra, muitas vezes, fora do alcance do espectador ou encoberto, a sua presença é realçada por um código musical mais intenso e por um trabalho de câmara específico: *POV Shot* e *Solitary Reaction Shot*⁴¹.

“Voyeuristic camera work locates the viewer in a masterful position; it steps up a disjunction between the privileged knowledge of spectators and the limited knowledge of the narrative characters.” (Pinedo, 1997, p. 73 e 74)

Este movimento de câmara permite em simultâneo esconder o assassino e constatar a sua visão dos eventos. Mais importante, privilegia o conhecimento das audiências dando-lhes a notícia em primeira mão. De realçar, ainda, que se encontra relacionado com a dicotomia a que Pinedo (1997) se refere quando escreve sobre o visto e o não-visto:

“By withholding information and providing misleading clues, the system of looks validates paranoia as a legitimate epistemological position. Evil lurks in what we cannot see, and we cannot trust what we do see.” (Pinedo, 1997, p. 74)

³⁹ A justificação do que o leva a ingressar nessa matança é explicada cronologicamente ou por via de *flashbacks*, visitas gráficas às memórias passadas do agressor.

⁴⁰ Esta questão da vítima/monstro é abordada com mais pormenor no capítulo seguinte, DA ATRACÇÃO DO TERROR.

⁴¹ Um plano *Point Of View* mostra aquilo que a personagem está a observar, representado através da câmara. Este plano pode, também, ser realizado por cima do ombro da personagem, como que em terceira pessoa. Encontra-se directamente relacionado com o conceito de *Shot Reverse Shot*. Por sua vez, um plano de reacção (*Solitary Reaction Shot*) remete para um afastar da câmara da cena principal de forma a se poder registar a expressão facial e/ou corporal da personagem em questão. Este plano serve o propósito de exibir alguma emoção e faz-se acompanhar de *close-ups* (aproximações do rosto ou outro aspecto a realçar).

Ainda sobre as questões da perspectiva da câmara e das personagens, Clover (1992) remete-nos para um conceito que denomina *postcoital death*. Assumindo que o público é maioritariamente masculino, Pinedo (1997) refere-se ao posicionamento deliberado do espectador, quase de forma sádica, na pele do assassino – algo potenciado pelo trabalho do realizador nas suas escolhas de filmagem e de planos. Isto é, a colocação premeditada da audiência masculina no papel de perseguidor de uma vítima maioritariamente feminina. No entanto, Clover (1992) é a primeira a evidenciar que o público masculino é igualmente capaz de se identificar com a vítima feminina em sofrimento e com a vítima feminina em fase de vingança⁴².

Naturalmente que, como se tem vindo a advogar, o início do *slasher* fez-se acompanhar de uma fórmula que durante muitos anos foi seguida religiosamente por todos os que se lhe sucederam. Desde então já decorreram algumas décadas e como seria de se esperar o género evoluiu. Segundo Jo Murphy (2011), em *Re-Presenting Fear: The Slasher Remake as Cumulative Hypertext*, com base no documentário *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film* (2006), o conceito de *Rapariga Final* nem sempre está presente no *slasher*.

“The Final Girl is not a standard feature of the sub-genre. The original version of Prom Night has both a male and a female survivor, as does the original version of My Bloody Valentine, and all the installments of the Scream trilogy see at least two male lead characters survive, with Dewey Riley (David Arquette) still alive after appearing in all three films. Furthermore, these female heroines do not always fit the characteristics set forth by Clover. Laurie Strode, for example, may be well behaved and an outsider in the first installment of the Halloween franchise, but she is hardly resourceful: she spends a great deal of the film running and hiding, and depends on Dr. Samuel Loomis to save her and defeat the killer”. (Murphy, 2011, p.26)

De facto, a autora apresenta fundamentadamente um argumento que evidencia algumas lacunas em Clover (1992), naturais à evolução do *slasher*, que são mais declaradas em alguns filmes contemporâneos. Ora atente-se no seguinte. No filme *Hostel* (2005) é dada ao espectador a história de 2 jovens, os dois do sexo masculino, em viagem pela Eslováquia. O filme apresenta vítimas de ambos sexos muito embora as principais sejam homens, ao contrário do até aqui visto. Por fim, e dadas as fatalidades habituais do Terror, todos eles são submetidos a uma tortura degradante, desta vez não por um monstro mascarado mas por um conjunto de pessoas, uma organização – alguns fazendo uso de máscaras, outros com o rosto visível. Neste caso pode-se argumentar que a tortura e a morte do homem ocorrem dentro do ecrã e são bem gráficas. No final apenas um deles sobrevive, o *Rapaz Final*⁴³ – se assim se desejar.

Um outro exemplo interessante é *Eden Lake* (2008). O filme parece conter certos elementos que se exigem a um *slasher* - violência, adolescentes, morte, sangue e uma mulher que aparentemente sobrevive –

⁴² A autora, de forma a melhor explicitar o seu argumento, aponta para o caso *Carrie* (1976). Segundo Clover (1992), King atribuiu o sucesso do seu livro *Carrie*, e da adaptação fílmica do mesmo por Brian de Palma, ao facto de qualquer pessoa que já foi estudante se poder identificar com a personagem em sofrimento. A autora vê o exemplo dado por Stephen King, o do rapaz que nos balneários se vê humilhado pelos colegas ao baixarem-lhe os calções, como uma forte sugestão de que um homem pode identificar-se com uma mulher, no seu sofrimento e na sua vingança – por se conseguir colocar, psicologicamente e através da consciência temporal, no mesmo lugar que a vítima e, assim, conseguir vibrar com ela ao levar a bom termo o seu acto de vingança, mesmo que seja contra personagens do seu sexo.

⁴³ Mais se adianta que este escape e sobrevivência são de curta duração. *Hostel: Part II* (2007) tem início inesperado com o sobrevivente decapitado na cozinha – a cabeça recém-cortada a ser lambida por um gato.

no entanto a fórmula é ligeiramente alterada. Aqui os adolescentes não se constituem vítimas mas são eles os assassinos terríveis. Um jovem casal apaixonado decide passar um fim-de-semana romântico junto ao lago. Steve planeia pedir a sua namorada em casamento mas o cenário perfeito é alterado com a presença indesejada de um grupo de adolescentes malcriados. Na verdade, estes adolescentes sofrem de bem mais que de falta de educação - como o desenrolar do filme mostra -, agindo não sobre um trauma de infância mas como reflexo de uma geração perdida, sem interesse ou acompanhamento familiar. Aquilo que começa com um pequeno conflito entre ambas as partes acaba na morte horrível de Steve – mais gráfico que a tortura a que o homem é submetido é difícil de se conseguir – enquanto que Jenny, decidida a sobreviver, de tudo faz para escapar – inclusive matar um dos fedelhos. No final, Jenny parece escapar sendo socorrida por uma personagem aparentemente insignificante. Tudo muda no filme a este ponto. Se era certo que Jenny estava finalmente a salvo, o filme sofre um *twist* na narrativa ao mostrar que o rapaz que a tinha ajudado era irmão do jovem que Jenny havia matado - e a família era igual ou pior que o adolescente. Tudo leva a crer que Jenny morre assim como Steve, embora nos seja negado esse momento derradeiro. Ora, a *Rapariga Final* não é afinal a *Rapariga Final*. A morte do homem é mais gráfica que a da mulher e é-lhe dada mais atenção. Quando muito é dedicado mais tempo a Jenny nas suas peripécias de fuga ao perigo.

Infelizmente, no que respeita ao panorama nacional não será possível exemplificar com igual rigor esta subcategoria do Terror. Aquilo que se fazia e experimentava lá fora nas décadas de 70 e 80, e continua a fazer-se actualmente, parece ainda não ter chegado ao país. Talvez Vila Gondra⁴⁴ (2009) seja o mais próximo do *slasher* a se encontrar em Portugal. À primeira vista, a curta-metragem parece obedecer às exigências mais urgentes do *slash*: realizado com pouco dinheiro, sangue, morte de adolescentes, violência e uma aparente sobrevivente.

De facto, Vila Gondra (2009) aborda a estória de um grupo de amigos que se perde e é obrigado a passar a noite numa casa que se lhes surge no meio do nada. No decorrer da noite, um deles isola-se do grupo e é atacado, os restantes membros vão sendo mortos até que sobrevive apenas uma rapariga. Superficialmente poder-se-ia dizer que se adequa ao até aqui analisado, porém as mortes são provocadas por eles próprios – parece que de alguma forma os ataques são contagiosos e eles vão, assim, matando-se uns aos outros. Não é perceptível o que são - se estamos perante *zombies* ou algo que se assemelhe – nem como e o que atacou o primeiro elemento do grupo, dando início à matança. Não é perceptível o que originou todas as restantes mortes – o assassino aqui não é um homem mascarado com uma infância traumática mas, tudo indica, um espírito. São-nos, pois, dados indícios da existência de algo de sobrenatural na casa pelo que nos confrontamos variadas vezes com espíritos ou aparições fantasmagóricas. Por fim, a *Rapariga Final* consegue escapar dos seus amigos-mortos-mas-vivos-possivelmente-possuídos apenas para se submeter aos cuidados de um lunático numa outra casa, desta vez, que encontra no âmbito da sua fuga.

Apesar de se constituir um exercício interessante, este caso específico é difícil de se perceber ou analisar. Pouco se sabe sobre o contexto desta produção: o que a precede e o que lhe proveio⁴⁵. Não obstante, é de louvar aqueles que com pouco conseguem seguir fazendo coisas.

⁴⁴ A curta-metragem encontra-se disponível *online*, na plataforma *vimeo*, e foi exibida no canal SIC Radical.

⁴⁵ É sabido apenas que se trata do produto de um jovem algarvio, na altura na casa dos 20, e de mais meia dúzia de amigos, que despenderam do seu tempo nestas aventuras da experimentação.

dos restantes subgéneros

De acordo com Prohászková (2012), em *The Genre of Horror*, o Terror é um género variado cuja definição não pode ser única e individual. Isto é, a única definição correcta a fazer-se é com base nas suas categorias e subgéneros. Assim, a autora evidencia os seguintes subgéneros do Terror: “*Rural horror*”, “*Cosmic Horror*”, “*Apocalyptic horror*”, “*Crime Horror*”, “*Erotic horror*”, “*Occult horror*”, “*Psychological horror*”, “*Surreal horror*” e *Visceral horror*” (Prohászková, 2012, p. 133 e 134).

Quanto ao primeiro, *Rural horror*, a autora remete para uma rivalidade entre o campo e a cidade, também evidenciado por Clover (1992). Neste caso particular, não é um local em específico a ser o elemento fulcral mas uma oposição entre dois espaços por natureza opostos. É frequente que esta oposição seja vivida com veemência pelas personagens, que recorrem a justificações de ordem moral para evidenciar ainda mais estas diferenciações ou preconceitos. A personagem “de fora” é considerada um *outlier*, ou invasor, alguém que não pertence por oposição aos nativos. É, ainda, comum a existência de uma lenda, mito ou superstição local. Um exemplo elucidativo é *I Spit on Your Grave* (1978), ou *Day of the Women*, e os respectivos *remakes*. A palavra *Redneck* é associada ao subgénero, exemplificando o estereótipo ofensivo de um homem branco, preconceituoso, do interior, hostil à presença de pessoas de fora.

Race horror, subgénero de que fala Pinedo (1997) insere-se um pouco no subgénero *Rural horror*, no sentido em que ambas noções abordam o preconceito⁴⁶. Em *O Crime da Aldeia Velha* (1964) o preconceito está presente. É o preconceito perante o novo padre que vem de fora, muito embora ela seja filha de uma senhora da aldeia, e é, sobretudo, o preconceito para com Joana, mais precisamente, para com a beleza de Joana.

Na sua definição de *Cosmic horror*, Prohászková (2012) remete unicamente para Howard Phillips Lovecraft, escritor norte-americano fundamental para o Terror por lhe atribuir elementos do Fantástico - mais comuns à Fantasia e à Ficção Científica. Assim, segundo a autora, *Cosmic horror* é todo o filme de Terror que implique elementos da Ficção Científica.

Por sua vez, *Apocalyptic horror* remete para todo o filme de Terror que retrate o final do mundo, da vida, da humanidade. Este perigo de extermínio eminente pode ser causado por variados factores. A autora chama-o, ainda, de “*end-of-the-world horror*” (Prohászková, 2012, p. 133).

Crime horror, por outro lado, está relacionado com a descoberta e explicação de um crime e do próprio Terror em si. *Se7en* (1995) é um exemplo dado pela autora para exemplificar este subgénero⁴⁷.

⁴⁶ No entanto, Pinedo não se cinge à localidade e apresenta novos elementos: violência localizada na cidade, impotência da ciência e das convenções raciais, poderes místicos, entre outros. Segundo a autora, o herói é frequentemente branco e cede ao seu cepticismo, começa por consultar livros sobre o fenómeno que o perturba ou um entendido, por norma, professor ou especialista universitário. No final o herói triunfa mas é deixada uma brecha para futuras erupções do mal na humanidade. Pinedo (1997) também fala no termo *Redneck*. Muito embora a autora aborde alguns dos conceitos trazidos novamente a discussão por Prohászková (2012) as suas definições são bem diferentes. Pinedo faz uma definição do seu subgénero com base no preconceito e englobando todas as suas variantes.

⁴⁷ O filme exhibe a história de dois detectives que investigam e procuram um assassino em série, responsável por crimes terríveis. Cada morte remete para um pecado mortal, o *modus operandi* do assassino, e apesar de as mortes serem violentas e suscitarem medo e nojo nos espectadores é algo discutível se *Se7en* é ou não um filme de Terror.

Erotic horror é o subgénero que, segundo Prohászková, combina o imaginário sensual e sexual com conotações do Terror na narrativa dos filmes.

Prohászková (2012) aponta, ainda, para o subgénero *Occult horror*. Este, por sua vez, remete para o exorcismo, a presença do anticristo, do culto e misticismo, para maldições e ciências do oculto. *The Exorcist* (1973) e *Rosemary's Baby* (1968) são dois clássicos exemplificativos do subgénero em análise. No primeiro, Linda Blair é possuída pelo demónio, no segundo, Mia Farrow dá à luz o filho do capeta. Actualmente são inúmeros os filmes a abordarem possessões e casos misteriosos de espíritos malignos. Uma longa nacional que exemplifica esta corrente, apesar da sua *Intenção do Terror* só ser alvo de análise mais adiante na investigação, é *Coisa Ruim* (2006). No decorrer do filme é sugerido ao espectador que uma das personagens tenha violado a sua irmã, engravidando-a, supostamente por estar possuída por um espírito antepassado sedento de vingança. Além deste rapaz-possivelmente-possuído existem outros espíritos que vão espreitando pelo ecrã, quase-exorcismos e lendas que fazem parte do imaginário cultural do país.

Clover (1992), por sua vez, não fala no oculto mas remete para a expressão *Ghost Stories*. Estas histórias de fantasmas envolvem o regresso de alguém, assumindo a forma de espírito, que deixou algo por dizer, fazer ou vingar em vida. Assim que a personagem humana tem conhecimento deste espírito inicia esforços para o mandar para de onde veio. Apoiando-se em Ann Douglas (1984), a autora fala também de *Family Horror*, associando-o a bebés demoníacos e às ansiedades de uma sociedade pós-nuclear.

Prohászková (2012) faz, ainda, referência ao *Psychological horror*. Este baseia-se nos medos do protagonista, nos seus sentimentos de culpa, na sua fé e no seu estado emocional instável. À medida que avança o enredo é dado reforço à tensão e ao Terror. Este subgénero é algo vago, no sentido em que nem todo o filme onde se trabalham o medo e a tensão pode ser classificado como sendo Terror.

Quanto ao *Surreal horror* o seu objectivo não é apenas o de contar uma história horripilante mas o de perturbar quem a vê. Frequentemente recorre-se ao surrealismo, ao sonho, ao grotesco e bizarro e a elementos do Fantástico.

Por fim, o *Visceral horror* é o que se considera o mais perturbante e chocante subgénero do Terror. Cheio de sangue e brutalidade, exhibe as formas mais nojentas e perversas de se cometer o crime de matar e mutilar o corpo do Homem. O conceito de *Body Horror*, de Pinedo (1997), pode dizer-se inserido nesta categoria, uma vez que se trata da mutilação do corpo e, em última análise, da exploração do corpo.

do filme de Terror e da sua definição

O que é afinal o Terror? As definições existentes são múltiplas e variadas. Foram muitos, e continuam a ser, aqueles que se debruçam sobre o tema na esperança de alcançar uma definição que separe o Terror dos restantes géneros seus vizinhos. Esta é uma tarefa ingrata e algo impossível de ser concretizada, uma vez que podem ser encontrados no Terror determinados atributos pertencentes a outros géneros e o mesmo acontece se se inverter o processo.

As perspectivas de análise são também múltiplas na sua essência, muito embora a psicanálise pareça predominar. Segundo Carroll (1990), Barbara Creed, por exemplo, socorrer-se-á de uma teoria feminista para

explicar o Terror e, posteriormente, ao termo “*uncanny*”⁴⁸, concebido por Freud. Da mesma forma, e também segundo Carroll (1990), Julia Kristeva fará uso das teorias de Lacan e Freud examinando o Terror através de conceitos como a castração e a marginalização.

Se por um lado a psicanálise parece ser alvo de grande procura no que respeita à tentativa de explicação do Terror (Carroll, 1990 e Clasen, 2007) ela levanta também algumas questões. Clasen (2007), em *Darwin and Dracula: Evolutionary Literary Study and Supernatural Horror Fiction*, considera a abordagem Freudiana não só inadequada como falsa, no sentido em que a teoria psicanalítica ortodoxa não foi confirmada por investigação científica⁴⁹. Assim, segundo Clasen (2007), o Terror não pode ser explicado através da psicanálise e tão-pouco a cultura é suficiente para o seu esclarecimento. Isto é, o Terror é capaz de reproduzir medos universais, assim como locais. No entanto, se se tratasse apenas da reprodução de ansiedades culturais e históricas no tempo então o Terror perderia o seu poder quando introduzido a uma cultura onde não existissem tais aflições. Para o autor, o Terror não pode deixar de ser percebido com base na biologia⁵⁰. O Terror como veículo para a informação, potenciando uma adaptação.

Can horror stories be adaptive today, then? Can for example The Exorcist teach us anything of practical value (apart from the insight that if my daughter is possessed by a malicious demon, I would do well to call the local branch of the Catholic Church and to hell with the medical establishment)? Can horror stories have the function of “scenario testing”?” (Clasen, 2007, p. 39 e 40)

É, de facto, interessante que sejam feitas estas questões – embora para lhes encontrar respostas fosse preciso um estudo dedicado. O que se pode aprender com o Terror? Pode o Terror servir de uma espécie de treino cómodo para situações de perigo reais? Clasen (2007) parece não estar convencido com este potencial de “teste de cenário” no que respeita aos monstros sobrenaturais, mas pode o Terror ser útil ao Homem no que respeita aos monstros do seu quotidiano e da sua mente? Afirmar que alguém após ter visionado uma violação num filme de Terror saberá como reagir perante um violador no mundo real é algo rebuscado, no entanto pode dizer-se que esse alguém se encontra avisado para o facto de existirem violadores no mundo real, para os seus possíveis comportamentos e possíveis formas de lidar com esta realidade, se deparado com ela.

Em *The Encyclopedia of Fantasy*, John Clute (1997), faz uso de uma definição de Terror mais restrita, diferenciando o que chama de Terror Puro do restante, meros exercícios de sadismo. Já para Douglas E. Winter (1998) o Terror não é um género, é uma emoção. Mark Brownrigg (2003), no âmbito do seu trabalho, define o filme de Terror como o filme que procura assustar ou perturbar a sua audiência.

O filme de Terror pode, ainda, ser interpretado de acordo com os seguintes elementos que lhe são comuns: iconografia, cenários, personagens e narrativa.

⁴⁸ Conceito desenvolvido por Freud que explica o facto de algo poder parecer familiar e simultaneamente estranho.

⁴⁹ Ainda que atribua a devida influência ao trabalho de Freud, o autor baseia as suas críticas em Frederick Crews (1999), *Unauthorized Freud: Doubters Confront a Legend*, e Richard Webster (1996), *Why Freud Was Wrong: Sin, Science, And Psychoanalysis*. Clasen dá ainda o exemplo do Complexo de Édipo, explicando que este não faz sentido aquando da descoberta do efeito *Westermarck*.

⁵⁰ Clasen exemplifica, baseando-se em O. Wilson, o seguinte: o fascínio e medo das pessoas por cobras como produto da selecção natural – tendência inata de prestar atenção a cobras como prova de estratégia de adaptação ao perigo representado pelo animal.

A iconografia refere-se aos aspectos mais prováveis que estejam presentes em vários filmes de Terror. Objectos, sons, comportamentos. É importante que se tenham em conta os seus significados. Por exemplo, um crucifixo tem uma conotação religiosa por ser associado à Igreja mas num filme de Terror ele ganha uma outra dimensão ao se tornar numa possível arma de defesa contra o diabo. Assim como uma faca ou moto-serra não desempenham as mesmas funções no Terror que aquelas para que foram originalmente pensadas.

O cenário no Terror não é comum a todos os filmes. Isto é, o cenário existe mas não é igual em todo o filme de Terror como é, por exemplo, num *Western*. Se outrora predominavam as figuras góticas em mansões horripilantes e assustadoras agora podemos encontrar uma variedade de locais, os subúrbios de uma pequena cidade, uma casa abandonada, um centro comercial, um casamento, entre outros. Hoje qualquer local pode servir de cenário a um filme de Terror desde que este sirva de forma competente a narrativa, um cenário pode ser bastante específico quanto ao espaço e tempo que representa.

Por sua vez, as personagens já têm as suas raízes mais vincadas no Terror. De uma forma geral, as personagens podem ser agrupadas em grupos opostos: vítima vs. monstro e/ou, para que não haja espaço para outras questões, Sobreviventes vs. Não-sobreviventes.

Por fim, a narrativa. Este é o elemento que combina a iconografia, as personagens e os cenários consoante o objectivo final a ser alcançado. Esta combinação é o que permite às audiências apanharem os sinais e interpretarem-nos de forma a fazerem sentido dos eventos representados no filme. Uma narrativa convencional pressupõe a interrupção de um equilíbrio para que depois deste distúrbio possa ser normalizado (Todorov, 1973). Assim que esta ruptura for superada a narrativa acaba. Por norma, a própria narrativa já aponta para um género específico.

Poder-se-ia continuar apresentando-se diversos autores e as suas linhas de pensamento divergentes ou convergentes, contudo tal não se verificará. Importa apenas que se entenda o Terror como género rico e múltiplo, difícil de ser explicado apenas por uma definição e cuja complexidade atrai inúmeros pensadores e investigadores. No âmbito desta investigação é necessário que se proceda, no entanto, a esta tarefa ingrata de se definir o Terror, mais precisamente o filme de Terror. Estabelecer uma significação é essencial para que se possa, posteriormente, compreender com maior rigor os casos de estudo a analisar.

The narration of a horror film is inherently the same as in the other Hollywood films: order – its violation – its recreation. (Prohászková, 2012, p. 137)

A observação de Prohászková afigura-se fundamental para que possa dar continuidade à análise do Terror e do filme de Terror. Na verdade, um filme de Terror é obrigado a cumprir um propósito comum a qualquer outro filme: o de entreter. Desta feita, dar-se-á continuidade a esta tentativa de definição com base nos trabalhos de Carroll (1990) e Pinedo (1997), pois que são estes a produzirem conhecimento sobre o Terror que mais se adequa ao propósito deste estudo: o Terror enquanto arte e entretenimento.

Terror e Horror têm significações diferentes. Enquanto que o Terror se trata de um sentimento mais natural à condição humana, o sentimento real de medo puro, o horror é mais um estado em que se entra após o Terror, uma sensação. Pinedo (1997) prefere o uso de Terror, um medo mais verídico, mas junta o adjectivo recreativo - *Recreational Terror* (Pinedo, 1997) -, o que pressupõe a noção de entretenimento ao

próprio conceito de medo. Por sua vez, Carroll (1990) aborda o Terror de uma perspectiva artística, o que entende por “*art-horror*”. Ambos assumem o Terror como verdadeiro, as emoções transmitidas pelos filmes como reais - impossíveis de serem fingidas - e falso, os acontecimentos que proporcionam tais emoções como sendo ficção, arte, entretenimento, recreação.

Para Pinedo (1997) o filme de Terror divide-se entre o clássico e o pós-modernista. O Terror clássico é composto por filmes como *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) *Dracula* (1931) e *Vampyr* (1932). Filmes marcados pela presença de figuras góticas e mansões sinistras. O pós-modernismo de que fala Pinedo (1997) é composto por filmes que, segundo a autora, representam um mundo instável, de difícil definição, um mundo paranóico com ameaças constantes à norma social – filmes que dão palco ao Terror e à raiva de uma sociedade pós-modernista com alguma honestidade. Estes filmes começam, normalmente, com uma quebra da ordem normativa por um monstro (versátil na sua aparência e origem) e desenvolvem-se em torno de uma violência gráfica produzida pelo monstro e às tentativas sem efeito de as personagens lhe resistirem. No final, ou o monstro triunfa ou o monstro é derrotado temporariamente – finais incertos, deixados à imaginação do espectador.

"First, fictional horror constitutes a violent disruption of the everyday world. In postmodern horror violence is a constant element of everyday life (...). Second, it is the nature of fictional horror to transgress and violate all boundaries. Postmodern horror blurs the putative boundary between good and evil, normal and abnormal, and the outcome of the struggle is at best ambiguous. (...) Third, horror throws into question the validity of rationality. Postmodern horror constructs a nihilistic universe in which causal logic collapses and one cannot rely on the efficacy of science or authority figures. Fourth, postmodern horror repudiates narrative closure. Narratives are apt to end apocalyptically with the defeat of the protagonist or with incipient signs of a new unleashing. Finally, what makes these anxiety-inducing elements of fictional Horror not only tolerable but pleasurable in the genre's construction of recreational terror, a simulation of danger that produces a bounded experience of fear not unlike a roller-coaster inside." (Pinedo, 1997, p.5)

Assim, Pinedo (1997) apresenta as seguintes características como essenciais ao filme de Terror pós-modernista: 1- rompimento violento com o mundo do quotidiano; 2- transgressão de barreiras; 3- questionamento da validade da racionalidade; 4- renúncia de finais “fechados”; e 5- indução no expectador da experiência do medo.

O rompimento com o mundo do quotidiano remete para a violência. Segundo Pinedo (1997), ao contrário das críticas populares, a violência no filme de Terror não é tão gratuita como é um elemento inerente ao género. A violência perturba o mundo da vida diária e explode com as nossas presunções de normalidade e realidade – que tendemos a tomar por garantidas. Esta ruptura, de acordo com a autora, é feita através da violência física contra o corpo: a invasão ou criação de cavidades e a soltura de fluidos corporais, por exemplo. Assim, o que fascina não é tanto a dor e o sofrimento causado às vítimas mas a ruína e profanação do corpo⁵¹.

No que respeita à transgressão de barreiras, o filme de Terror transgride a ordem natural, assumida como garantia. O filme de Terror vem, assim, tornar as barreiras entre Bem e Mal, o normal e o anormal, algo confusas, difíceis de serem distinguidas. Pinedo, baseando-se em Carroll (1990) e Mary Douglas (1966),

⁵¹ Teoria *Body Horror* que a autora defende ao longo do seu trabalho. Pinedo (1997) afirma, ainda, que apesar de a violência ser proeminente no género ela não pode deixar de ser entendida num contexto de monstruosidade, culturalmente definida como uma força antinatural.

afirma ser assim que surgem os conceitos de (im)pureza e perigo. Ao monstro cabe o papel de introduzir o impuro, através da violação do corpo, de desrespeitar as regras e barreiras – espaço onde os significados colapsam. O perigo surge desta confusão, ao se violarem as categorias sociais e culturais pré-estabelecidas.

De seguida, a autora aborda o questionamento do racional por parte do filme de Terror. Isto é, o irracional passa a ser aceite e tido em consideração, inclusive quando se trata de uma questão de vida ou morte. Com frequência personagens são levadas a considerar a existência de espíritos malignos e outras entidades do além, contra todas as suas convicções científicas⁵².

Um filme clássico de Terror constrói um universo seguro caracterizado por um encerramento de uma narrativa, um final onde prevalece o Homem e a sua humanidade. Assim, a normalidade é restabelecida até ao final do filme. O filme de Terror pós-modernista contrasta com esta realidade dando primazia ao final aberto, a violação desta estrutura da narrativa assume-se como regra. O filme tem um fim, como qualquer outro filme, mas é um fim deixado em aberto. *Tudo está bem, quando tudo acaba bem* deixa de fazer sentido. O perigo continua à espreita, ao virar da esquina. A tolerância de uma persistência num final aberto só é possibilitada, segundo Pinedo (1997), pelo carácter recreativo da construção do filme de Terror - “*Recreational Terror*”. Assim, o Terror pós-modernista assume-se como sendo mais pessimista para Pinedo (1997), opinião partilhada por Carroll (1990).

É interessante, e algo estranho, que se fale do Terror no que respeita à vida diária, isto porque o Terror que o homem vive no seu dia-a-dia tende a ser reprimido. No entanto, ele existe e está presente em todos os *media*, está presente na vida do Homem e ocupa um lugar dianteiro na sua mente e no seu coração. O medo comanda a vida, o medo de ser, o medo de escolher, o medo de viver. Esta repressão e conduta voluntária de ignorar os medos individuais e colectivos do Homem não se verificam no cinema. Pelo contrário, no Terror ele é o protagonista. Para Pinedo (1997), o filme de Terror é um exercício raro para se lidar como os terrores da vida diária. Se ao nível da narrativa o Terror procede a uma ruptura com o quotidiano do Homem, no que respeita aos seus sentimentos – o que a autora chama de operações inconscientes – o Terror expõe os medos implícitos ao Homem: a dor e o sofrimento, a violência do Homem para com os seus iguais, o enigma da morte, a imprevisibilidade dos eventos da vida, as intenções inadequadas, e muito mais.

Em jeito de conclusão, para Pinedo (1997) o Terror é o pior pesadelo de uma cultura, por processar material que é simultaneamente atractivo e repulsivo, evidenciado ou ofuscado. Se Freud atribui ao sonho os desejos reprimidos, Pinedo (1997) atribui ao Terror uma amálgama de desejos e inibições, fascínios e medos. Assim como quem sonha precisa ser mantido a sonhar, o Terror precisa manter-se recreativo, precisa produzir continuamente uma experiência que as audiências procurem ver, por muito repelente que seja. O

⁵² Em *A Nightmare on Elm Street* (1984) Nancy apenas sobrevive por renegar o aspecto racional dos assassinatos, se Nancy não se tivesse conformado com o facto irracional de se poder cometer um assassinato através dos sonhos ela ter-se-ia deitado normalmente para dormir e teria sido morta por Krueger – como, aliás, acontece com o seu namorado. A sua fé é depositada numa premissa irreal, irracional, e isso é o que lhe permite lutar e sobreviver. Aqueles que insistem em explicações de ordem racional, na face de evidências em contrário, estão destinados a tornarem-se vítimas do monstro. Perde-se a razão e, em certos casos, não é necessária uma justificação para determinados enlances. A autora afirma, ainda, que por vezes a pouca importância dada à justificação do monstro e a concentração nas suas características horrendas e nos sentimentos que perpetuam é o que torna num filme de Terror o que seria um filme de Ficção Científica.

poder do Terror reside nas dicotomias proximidade e distanciação, realidade e ilusão. O poder do Terror reside no facto de ele nos proporcionar um medo terrível perante ameaças violentas, físicas e psicológicas, consecutivas sem que elas se materializem verdadeiramente.

“The word ‘horror’ derives from the Latin ‘horrere’—to stand on end (as hair standing on end) or to bristle—and the old French ‘horror’—to bristle or to shudder. And though it need not be the case that our hair must literally stand on end when we are art-horrified, it is important to stress that the original conception of the word connected it with an abnormal (from the subject’s point of view) physiological state of felt agitation.” (Carroll, 1990, p 24.)

Para Carroll (1990) o Terror está por toda a parte. O Terror é universal e omnipresente. O Terror está na literatura, no cinema, na música, no teatro, nas nossas vidas, e em toda a forma de arte – é transversal a todos os tipos de *media*. O autor reafirma, ainda, a relação próxima que existiu sempre entre a literatura e o cinema, sendo que agora a sua relação é também próxima do Homem, das suas vivências e ânsias.

É com base no modelo de definição de género artístico Tragédia, providenciado por Aristóteles, que Carroll produz a sua própria teoria para o entendimento do Terror: “*art-horror*”, o que passaremos a chamar *Terror Artístico*. Assim, é sua convicção que o género Terror foi desenhado para produzir um efeito emocional nas suas audiências.

Também aqui o Terror é percebido como uma emoção. No entanto, estas emoções e sentimentos fortes produzidos só podem ser compreendidos se inseridos no seu conceito de *Terror Artístico*, o que o leva a estabelecer uma diferenciação entre o que entende por “*art-horror*” e o “*natural horror*”. O Terror natural remete, como o próprio adjectivo indica, para um medo natural, inato à condição humana. O *Terror Artístico* é toda a sensação de medo que, apesar de ser verdadeira, é baseada em acontecimentos fictícios, falsos. A diferenciação feita por Carroll (1990) pode assemelhar-se a diferenciação entre Terror e Horror.

O autor introduz, ainda, o conceito de “*art-dread*”. *Dread* é um substantivo que remete para o pavor, para a veneração e para o culto. Para Carroll (1990) afigura-se importante que se proceda a uma distanciação: “*art-dread*” não é “*art-horror*” e nem todo o Terror na arte se constitui “*art-horror*”.

É, também, importante para o autor que se perceba que o monstro, ou a presença do monstro, não seja entendido como condicionante para a sua teoria de *Terror Artístico*. O Terror não depende, para Carroll (1990), da presença de monstros e nem todo o filme que tem monstros é filme de Terror⁵³.

Ainda assim, e apesar de o monstro ser algo que discute e aborda no seu trabalho, o que se mostra essencial à sua definição de *Terror Artístico* é a presença indiscutível de algo nojento, impuro, e do medo. Este aspecto nojento e a perpetuação do medo são o que fazem o espectador não desviar o seu olhar, mesmo estando perante algo horivelmente repulsivo e perverso. O nojo e o medo são o que permitem a emoção e, em última análise, permitem o *Terror Artístico*.

Ainda no seguimento da sua definição de *Terror Artístico*, é importante que se introduza um último conceito: o pensamento. Como foi até aqui evidenciado, para Carroll (1990) o Terror está dependente das emoções que provoca. Essas emoções, por sua vez, apenas são conseguidas através de noções, considerando

⁵³ No entanto, a sua noção de monstro remete apenas para monstros irreais, sobrenaturais, de aspecto horripilante e impossível.

o facto de que o Drácula – para fins de exemplificação - não existe de verdade. Mesmo que a personagem a originar o medo e o nojo de que fala Carroll (1990) seja um monstro passível de existir no mundo real ele é no filme pura ficção e é apenas o pensamento ou conceito dele que transmite medo e nojo. Assim, é apenas o pensamento do Drácula a assustar o espectador e não o Drácula em si. O Drácula é uma miragem, uma ideia, um conceito. O Terror, segundo Carroll (1990), é a emoção possibilitada pela noção de algo assustador e nojento. Mais importante que esta evidência é a constatação e verificação de que, por mais reais que sejam os sentimentos evocados por essa noção de algo, o espectador não é levado a acreditar e agir como se ela exista de verdade.

Desde os gladiadores às guerras sangrentas, dos rituais religiosos a ataques bombistas, o medo conduziu a vida do Homem. É ele a edificar religiões, a controlar comportamentos e tomadas de decisão. O sangue também ele é alvo de fascínio por parte da humanidade com a diferença de que agora o espectáculo é assistido no conforto de uma sala de cinema ou do sofá da sala, sem que para isso seja necessário derramar-se sangue inocente. É um luxo, na verdade, assistir-se à morte violenta de alguém que não existe, sem se correr perigo algum, e poder absorver informação útil dessa experiência. É permitido ao Homem que aborde e experiencie tudo o que lhe suscita maior curiosidade sem que isso signifique o sofrimento angustiante e a morte verdadeira de alguém real. Este é, o que acreditamos ser, o benefício do filme de Terror para a humanidade: o seu carácter recreativo e ficcional. Tudo é permitido e ninguém é magoado. O facto de ser ficcional não implica que seja menos verdadeiro, as emoções perduram e são puras, o que difere é a sua intenção.

A Intenção do Terror não é a de ser real, é a de entreter e que esse entretenimento seja o mais verídico possível. Assim, um filme de Terror não pode deixar de ser analisado com base na intenção que o antecede, pois ela é o que está na origem do próprio filme. Este será o elemento fundamental para a classificação dos casos de estudo analisados na presente investigação. É também o factor diferenciador deste estudo, por comparação a outras definições do Terror e filme de Terror existentes. Além da Intenção, os filmes serão classificados como sendo Terror se cumprirem os seguintes requisitos essenciais: a presença do Medo e Nojo de Carroll (1990) e a Profanação do Corpo de Clover (1992) e Pinedo (1997). Estes são os elementos-base, fundamentais, para que os filmes analisados sejam considerados Terror. Além destes, os filmes serão classificados com base na presença de Sangue, Monstros, Violência física e/ou psicológica, Elementos do Surreal, Fantástico e Suspense – capítulo III.III - CASOS DE ESTUDO. Um filme que não contenha todos estes elementos evidenciados mas possua a Intenção – de ser Terror – será percebido como Terror. Por outro lado, um filme que contenha elementos que possam ser atribuídos ao Terror não será entendido, para o propósito deste estudo, como Terror se não tiver a Intenção de o ser.

A Intenção será apurada com base no testemunho de entendidos sobre o filme em questão, sempre que for possível. No caso de o realizador, ou outras pessoas que possam dar esclarecimento credível sobre o filme, não se encontrar disponível então a intenção será assertada com base no contexto em que o filme foi pensado e realizado e outros aspectos que se afigurem úteis.

Assim, e para fins desta investigação, A Caça (1964) não será entendida como um filme de Terror, mesmo que possua superficialmente determinados elementos que lhe são intrínsecos: como a sensualidade representada pela estátua desnuda do corpo feminino, o nojo e a violência presentes no plano inicial da

raposa a desfazer a galinha, a vítima representada pelo rapaz, engolido pela ria e o monstro, todos aqueles que não foram capazes de salvar o rapaz por estarem concentrados nos seus próprios problemas e a lutarem uns contra os outros⁵⁴. A intenção aqui não é o Terror mas a contestação de um regime déspota e a mentalidade pobre de uma nação. Da mesma forma, Casa de Lava (1994) não será aqui considerado um filme de Terror por muito que Pedro Costa afirme que se trate de um filme de *zombies*. Aqui a figura do *zombie* é metafórica, mais uma vez trata-se de uma qualquer outra coisa que não o abraçar do género. Por outro lado, tomando como exemplo dois filmes de Patrick Mendes, as curtas-metragens Sangue Frio (2009) e A Herdade dos defuntos (2013) serão entendidos como sendo Terror por haver uma Intenção de o serem⁵⁵ - assim como qualquer outra curta ou longa que possua em si essa Intenção.

É importante que se esclareça algo. A Caça (1964) e Casa de Lava (1994) não serão considerados filmes de Terror não por se apresentarem como contestações e protestos, de ordem social ou não. Eles não são Terror apenas porque não é essa a intenção que os antecede. Isto é, um filme de Terror pode ser veículo para contestação, para uma mostra de descrédito na sociedade, e aí assume-se o Terror como veículo deste protesto – há Intenção do Terror⁵⁶. Estes não são caso disso.

Em jeito de conclusão, o Terror é aqui percepcionado como uma forma de arte que, como todas as outras, veicula preconceitos, emoções, preocupações, contestações e medos. O Terror é aqui percepcionado como uma forma de entretenimento. Um filme de Terror é todo aquele que proceda a esta propagação intencional de fenómenos. A Intenção é a identidade do Terror.

de outros conceitos pertinentes

Para um melhor entendimento do que se compreende por Terror torna-se importante que se analisem, muito sucintamente, alguns conceitos. Estes são fundamentais, na medida em que se distanciam do Terror ou se afiguram componentes intrínsecos ao mesmo. Assim, serão aqui enunciados, de forma breve e sucinta, os conceitos de Medo e Suspense, Fantasia e Ficção Científica.

“Suspense in fiction generally results when the possible outcomes of the situation set down by the story are such that the outcome that is morally correct, in terms of the values inherent in the fiction, is the less likely outcome (or, at least, only as likely as the evil outcome). That is, suspense in fiction, in general, is generated by combining elements of morality and probability in such a way that the questions that issue in the plot have logically opposed answers—x will happen/x will not happen—and, furthermore, that opposition is also characterized by an opposition of morality and probability ratings.” (Carroll, 1990, p.137 e 138)

⁵⁴ Estes monstros só existem na versão inicial de Manoel de Oliveira, que se viu obrigado a refazer o final devido à censura de que o filme foi alvo. Nesta segunda versão um homem maneta acaba por ser o único a salvar o pobre rapaz de ser engolido.

⁵⁵ Estes são casos interessantes pois Patrick Mendes não filma com base em géneros. Isto é, estes dois casos não foram pensados para serem Terror. A dada altura da sua concretização, o realizador percebe que era para o Terror que eles estavam destinados e dá continuidade a essa intenção. Aqui a Intenção não antecede o projecto, ela é descoberta quando ele vai a meio. Além destas confidências, surgidas em conversa com o realizador, os filmes concorreram às respectivas edições do MOTELx, sendo Sangue Frio o vencedor da 1ª edição do prémio Melhor Curta de Terror Portuguesa.

⁵⁶ They Live (1988) será sempre uma mostra de como o Terror pode andar de mãos dadas com a contestação social, servindo de veículo para um sátira.

Carroll baseia a sua definição de suspense em Roland Barthes⁵⁷ desviando-se, contudo, deste por considerar a sua definição pouco útil e algo abstracta. Medo e suspense são sentimentos diferentes e é importante que se estabeleça essa diferença. O suspense é uma incerteza, uma ânsia, perante determinadas consequências de um determinado acontecimento. Ele não é exclusivo de um género podendo ocorrer em qualquer situação dramática ou momento de tensão. O medo, por sua vez, é uma condição do Homem. É indivisível e inescapável. O medo é uma sensação, um sentimento, de angústia, que nos leva a um estado de alerta constante, é o receio de fazer algo ou de determinado evento ou coisa, possivelmente originado por uma ameaça física ou psicológica. Mais que algo psicológico, o medo assume consequências físicas e comportamentais: inicia-se uma descarga de adrenalina no organismo, acompanhada por tremores e um aceleração do ritmo cardíaco. O medo pode levar ao pânico, à fobia, à paranóia e pode originar variados comportamentos: num filme de Terror, por exemplo, a vítima amedrontada ou se rende ou encontra em si forças que desconhece ter para lutar contra o seu medo.

Ao medo é dada uma intensidade que o suspense não conhece, por se afigurar na sua essência entretenimento. O suspense entretém o espectador para que o medo o possa depois sacudir e arrepiar. Esta intensidade é ainda a maior intenção por detrás de um filme de Terror, a intenção de assustar. Assim, o medo afigura-se essencial ao Terror e o suspense pode ser um mecanismo de construção e intensificação desse medo. Apesar de o Suspense e o Terror se afigurarem distintos, pode existir suspense sem Terror e Terror sem suspense, eles têm uma afinidade natural e contingente (Carroll, 1990).

“The fantastic is a genre unto itself, albeit one that is a near neighbor to the horror genre, and one that bears intimate relations to certain forms of horror plotting. Thus, though the pure fantastic plot is not an example of the horror narrative, thinking about the fantastic reveals important features of many of the horror stories of literature and film.” (Carroll, 1990, p.144)

Todorov (1973) distingue 3 formas de Terror: misterioso, maravilhoso e fantástico⁵⁸. O *uncanny* remete para o Terror que no final contém elementos do supernatural, que se afiguram irrealis, impossíveis ou irracionais, ou eventos que seguem a lei do racional mas parecem não ser credíveis, que se apresentam perturbantes, incomuns, chocantes, únicos ou inesperados. Ao espectador é dada a possibilidade de explicar os eventos sucedidos à sua maneira.

Na segunda categoria, o *marvelous horror*, à semelhança do que acontece na primeira categoria, sucedem-se fenómenos e acontecimentos incompreensíveis à luz da razão mas que podem ser explicados através da citação de uma segunda camada do real – a aceitação do sobrenatural durante o filme. Para se explicarem os fenómenos incompreensíveis é necessário que se aceite o que entende por as novas leis da natureza.

Por fim, o *Terror Fantástico* não providencia ao seu espectador explicações para o irracional, oferece quanto muito alternativas. O espectador decide e escolhe se o fenómeno verificado existe ou é imaginação do protagonista. O Terror Fantástico levanta dúvidas e hesitações entre as alternativas natural e sobrenatural.

⁵⁷ “*“suspense” accomplishes the very idea of language*” (Carroll, 1990, p. 129).

⁵⁸ “*Uncanny*”, “*marvelous*” e “*fantastic*”.

Também Carroll (1990) parece concordar com Todorov ao afirmar o seguinte: “*Horror, it might be argued, falls under the label of the fantastic-marvelous*” (Carroll, 1990, p.16). Assim, o Fantástico surge quase como que um membro familiar mais velho do Terror e será considerado na análise dos casos de estudo. No entanto, é importante que se tenha em consideração que nem todo o filme do Fantástico é Terror, embora o Terror possa compreender elementos do Fantástico.

“Many horror stories begin, so to speak, as fantastic narratives, but become horror as soon as the fact of the monster’s existence is revealed to and acknowledged by the reader.” (Carroll, 1990, p. 145)

O Princípio da Sabedoria (1975), por exemplo, não será considerado um filme de Terror, embora exista nele esta dúvida e hesitação entre o real e o irreal. Ainda assim, para ser considerado Terror os elementos do Fantástico presentes no filme de António de Macedo precisariam de se fazer acompanhar do medo e nojo de Carroll (1990), da profanação do corpo de Pinedo (1997) e da intenção de se constituir um filme de Terror.

Todorov procede, ainda, ao estabelecimento de uma barreira entre o “*pure fantastic*” e o “*fantastic marvelous*”. Um filme considerado Fantástico puro não pode ser um filme de Terror, pois a sua essência pura e simplesmente não reconhece nada que se encontre fora do género Fantástico.

A Ficção Científica é, também, um género que se aproxima do Terror, no sentido em que procura, em certos casos, trespassar os sentimentos de medo e suspense assim como recorre ao uso de monstros ou fenómenos do irreal. É um género que assume o seu fascínio pelo mundo e por mundos imaginários, pela ciência e tecnologia e os seus efeitos no Homem. Assim, como argumenta Carroll (1990), a Ficção Científica é um espécime do Terror, dando-se primazia a tecnologias futurísticas em vez de se realçarem os fenómenos sobrenaturais. Mais uma vez, nem toda a Ficção Científica é uma subcategoria do Terror. António de Macedo é, assim como no Fantástico, um grande precursor deste género em Portugal⁵⁹. Os Emissários de Khalom (1988) é um dos filmes portugueses do género e apresenta certos elementos que remetem para o medo e nojo de Carroll⁶⁰. No entanto, de acordo com os parâmetros para ser considerado Terror, essas características apresentam-se de forma demasiado ténue, além de lhe faltar o essencial: a Intenção. Os Emissários de Khalom (1988) não foi pensado, intencionado, como sendo Terror.

O que diferencia um monstro no Terror de uma qualquer outra história *de* e *com* monstros? A diferenciação reside na atitude das personagens que os encontram. No Terror, as personagens consideram os monstros como fenómenos anormais, distúrbios da normalidade. Em contos de fada, por exemplo, os monstros são parte da mobília do universo representado (Carroll, 1990).

It is clear, for example, that Thrillers also scare and unsettle; the hero hanging off a building is intended to upset the audience, and likewise the villain putting a gun against the head of the heroine is meant to frighten us. Although there is a “common sense”, if hard to quantify, difference between the scares in a Horror Film

⁵⁹ Mais recentemente saiu nos cinemas o filme RPG (2013) e o filme Collider (2013), este último uma co-produção irlandesa e portuguesa, beActive Produções Interactivas S.A.

⁶⁰ Os emissários criados pelos cientistas são personagens obscuras, duvidosas. Não se sabe ao certo, pelo menos até certa parte do filme, qual dos emissários é o bom e qual é o mau, sabe-se apenas que é suposto haver uma diferenciação entre o carácter e as atitudes dos dois. Ainda assim, mesmo o emissário positivo é algo sombrio e ambos podem ser considerados assustadores. O nojo poderá estar presente na tentativa subtil de violação de uma das personagens.

and those of the Thriller, there will inevitably be some grey areas. Is Psycho (1960), for example, to be considered a Horror Film or a Thriller? Or Scorsese's Cape Fear (1991)? (Brownrigg, 2003, p.114)

As zonas cinzentas de que fala Brownrigg não podem ser descuradas. No entanto, atente-se no seguinte:

“Indeed, the genres of suspense, mystery, and horror derive their very names from the affects they are intended to promote - a sense of suspense, a sense of mystery, and a sense of horror.” (Carroll, 1990, p. 14)

Cada um dos géneros assume-se de acordo com os efeitos que tencionam trespassar. A Intenção é assim o elemento que melhor permitirá distinguir estas zonas cinzentas perfeitamente normais ao carácter híbrido de determinados géneros e das emoções que propagam.

DA ATRACÇÃO DO TERROR

“Seeing is believing, even when we know it isn’t real”
- William Paul, Laughing and Screaming⁶¹

da filosofia do Terror

Ao contrário das personagens dos filmes de Terror o espectador não acredita na existência de tais criaturas⁶², no entanto parece reagir fortemente aos estímulos proporcionados por tais filmes.

“Imagine this. You are alone, at night, walking in the woods. From somewhere, suddenly, come a sound, a rustling, and something that sounds like growling. These auditory cues, perhaps implying lethal danger from a predator, generate in you a precautionary neurophysiological reaction. Attention is sharply focused on the potential threat, all thoughts of the upcoming Sex and the City marathon or soccer match forgotten. Your pulse climbs, you start sweating, your mouth dries out, energy is directed to the big muscles and away from the digestive system (...) Your body prepares for confrontation or flight, pending further evidence. It could be a false alarm, but given that reacting to a false alarm is vastly less catastrophic than failing to react to a lethal threat, responding with a heightened state of emergency is a safe bargain and hence the baseline response (...). Now imagine this. You are alone, at night, watching a Japanese horror movie on cable. From somewhere, suddenly, comes a little pale girl with long black hair. Similar physiological changes take place in your body, even though there is no physical danger. But we scare easily—jumping at shadows is simply the safer bargain—and even virtual danger scenarios such as horror fiction capitalize on this tendency.”
(Carsen, 2012, p.223)

Se é sabido que a ameaça não é real porque “para o coração” ao espectador? Porque sofre de ansiedade e o seu corpo reflecte sinais de stresse? Este exercício, colocado de forma algo engraçada, permite abordar outra questão: se o espectador sabe que vai ser exposto a uma ameaça, ainda que ficcional, porque gasta do seu dinheiro num filme de Terror? O que leva uma pessoa bem-formada, racional, a submeter-se a tal experiência, sabendo que ela é falsa, e verdadeiramente assustadora, pagando do seu próprio bolso e cedendo o seu precioso tempo? Carroll (1990) responde afirmando tratar-se de um “paradoxo do coração” – ou paradoxo ficcional⁶³. Atente-se, ainda, na seguinte citação do mesmo autor:

“Indeed, the genres of suspense, mystery, and horror derive their very names from the affects they are intended to promote—a sense of suspense, a sense of mystery, and a sense of horror. The cross-art, cross-media genre of horror takes its title from the emotion it characteristically or rather ideally promotes; this emotion constitutes the identifying mark of horror.” (Carroll, 1990, p. 14)

Outras questões se levantam. É a emoção preponderante na relação entre a ficção – neste caso o Terror – e o Homem? É a crença fundamental para esta relação entre o filme de Terror e o Homem? Esta questão é relativamente complicada de se responder, uma vez que remete para a mente humana. A inexistência dos monstros é um facto assumido - pelo menos aqueles monstros irreais, da criatividade do

⁶¹ 1994, p.403.

⁶² Mesmo que se trate de um monstro “real”, passível de existir e ser explicado, eles são difíceis de serem acreditados, no sentido em que um espera e reza para que tais monstros do “real” não existam.

⁶³ *“With respect to horror, these paradoxes can be summed up in the following two questions: 1) how can anyone be frightened by what they know does not exist, and 2) why would anyone ever be interested in horror, since being horrified is so unpleasant?”* (Carroll, 1990, p. 8)

Homem - e os consumidores do cinema de Terror têm conhecimento e noção desta premissa. Mas como pode um assustar-se com o que sabe não existir? Isto pode indicar a necessidade de uma crença. Por outras palavras, em ordem de se assustar o Homem negligencia o seu conhecimento de que os monstros não existem, acreditando na sua existência. Apenas acreditando na existência dos monstros, o Homem pode assustar-se ao ver um filme de Terror. Se não existe crença não se deixa assustar o Homem por tais monstros⁶⁴.

Ora, até aqui já se conseguiu perceber que isto não é assim linear. Neste sentido, é relevante que se proceda a uma breve análise de algumas das teorizações importantes, quer por se mostrarem totalmente inaptas quer pelo seu sucesso em perceber esta relação entre o Terror e o Homem - emoção/crença/pensamento.

A *Teoria da Ilusão da Ficção*⁶⁵ - *The Illusion Theory of Fiction* - é uma destas tentativas. Dificilmente ela será representativa ou explicativa da relação do Homem com o Terror. Esta linha de pensamento, muito superficialmente, diz o seguinte: o Homem não acredita que os monstros existem mas torna-se supersticioso perante um filme de Terror. Ele considera a possibilidade de esses monstros existirem, não acreditando totalmente neles. Por outras palavras, esta teoria defende que de certa forma estas criaturas ficcionais - do Terror - existem. Isto elimina o paradoxo mas dificilmente é aplicável: quem é que iria ao cinema, ver um filme de Terror, se considerasse genuinamente existir um ínfima possibilidade de esses monstros existirem? (Carroll, 1990). Esta teoria adapta-se bem ao cinema, podendo recorrer ao subterfúgio da tecnologia. Isto é, pode-se argumentar que os efeitos visuais são tão bem desenvolvidos que o Homem se esquece momentaneamente que aqueles monstros não existem. Isto, além de não poder ser aplicável aos restantes *media*, uma vez mais não abona a favor desta corrente: se as pessoas, ao verem um filme de Terror, se esquecessem por momentos da impossibilidade de tais monstros serem reais então elas entrariam em verdadeiro pânico e comportar-se-iam como se estivessem perante monstros verdadeiros.

Uma outra vertente é atribuída ao facto de o espectador não saber estar perante algo ficcional⁶⁶. Isto é igualmente impensável. O Homem distingue o que é ficção do que é real, por muito que as suas emoções possam ser contraditórias ou difíceis de serem explicadas. De outra forma, um poderá arrepiar-se e encolher-se de medo perante a aparição súbita da *Sadako* mas saberá bem que ela permanece um produto da ficção⁶⁷. Assim, mantém-se o paradoxo e a necessidade de uma explicação mais plausível.

Uma outra corrente de pensamento é a *Teoria da Suspensão Voluntária da Descrença*⁶⁸ - *Willing Suspension of Disbelief*. Esta linha de pensamento, como o nome indica, pressupõe uma suspensão voluntária

⁶⁴ “Then where the beliefs fail to obtain, the emotion fails to appear” (Carroll, 1990, p. 61).

⁶⁵ Alan Paskow como principal cabeça desta corrente de pensamento.

⁶⁶ Como Carroll (1990, p. 79) indica: “*certain illusion theorists deal with this by denying that while consuming fictions we know them to be fictions*”.

⁶⁷ Uma outra particularidade interessante de Ringu (1998), e as suas versões posteriores americanas, evidenciada por Krautschick (2012), reside no facto de este invadir a esfera privada do espectador, as suas zonas seguras. Isto é, ao passar do ficcional para o “real”, atravessando o ecrã, Sadako invade a segurança que um deposita na sua sala de estar - perspectiva do Terror.

⁶⁸ Teoria pensada pelo poeta e filósofo Samuel Taylor Coleridge. O termo data de 1817 e dá origem a outras teorias como “*secondary belief*” que encara a ficção como sendo verdadeira dentro de uma realidade alternativa. Um exemplo correntemente dado para se creditar esta teoria de Coleridge é o Super-Homem: o facto de apenas precisar de colocar óculos, roupa mais conservadora e de se comportar “desinteressante”

da crença, o mesmo que dizer que o espectador escolhe negar por momentos que tais monstros são irreais. Na perspectiva de Carroll (1990) existem algumas irregularidades que não devem ser descuradas.

“The victim of an illusion has had something done to her; she has been caught unawares; she is deceived, which requires that she be not conscious of what is going on. On the other hand, forgetfulness is something that happens to one; I cannot be forgetful while simultaneously aware of what I have forgotten. But the idea of a “willing suspension of disbelief” has an active air about it. It sounds like something that one does to oneself and about which one is conscious.” (Carroll, 1990, p. 65)

Pois que se o Homem não tem noção de que está, voluntariamente, a desacreditar-se de algo então essa escolha de se desacreditar não é livre, deliberada. Mais importante, isto remete para um debate intenso sobre a impotência ou decisão do Homem nas suas crenças e nas suas escolhas. Um ceticismo em relação a algo – mantenham-se os monstros, para fins de exemplificação - pode levar a que se escolha não acreditar em algo em que se acredita. Por sua vez, isto pode indicar uma total incapacidade do Homem perante as escolhas que faz e a uma interferência das suas crenças no próprio acto de escolha. Por outras palavras: se um tiver uma forte desconfiança em relação aos monstros, um pode ser levado a escolher não acreditar neles. Essa desconfiança, contudo, não quer dizer que não acredite neles, pode significar apenas um presságio ou dúvida em relação aos mesmos. Por outro lado, se um faz escolhas com base nos meus preconceitos pré-adquiridos então essas escolhas não são livres e baseiam-se, na verdade, na própria crença – na crença no descrédito. Isto além de não contrariar o paradoxo eleva-o⁶⁹. Carroll (1990) aponta, ainda, para uma questão pertinente. De forma a se suspender a crença de que os monstros não são reais é necessário que essa crença seja abalada, contestada. Como é que alguém põe em causa a inexistência dos monstros?⁷⁰ Neste caso, se o monstro permanece monstro não é possível suspendê-lo. Permanece o paradoxo.

Naturalmente que um poderia argumentar e contra-argumentar indeterminadamente fazendo uso inteligente da palavra: poder-se-ia alegar que a ficção tem um poder de alienar o espectador, fazendo-o esquecer, inconscientemente, de que os monstros não existem; também poder-se-ia argumentar que, por saber que está a ver ficção, o espectador se deixa levar mais genuinamente pelas suas emoções – tendo sempre a segurança de que, ao voltar à realidade, não se encontrará em perigo. Ambos os argumentos podem ser refutados, como já foi elucidado anteriormente. No primeiro caso, o espectador alienado, ao se esquecer de que os monstros não existem, entraria num estado de choque e reagiria de acordo com o seu esquecimento – como ademais já foi esclarecido. No segundo caso, se o espectador tem a segurança de saber que, uma vez que se voltar a lembrar, vai saber que os monstros não existem então ele não reage genuinamente à existência dos monstros nem tão-pouco se esquece verdadeiramente deles, numa primeira instância.

permite que não seja reconhecido como Super-Homem. Isto porque mesmo os seus colegas “não se querem” aperceber das semelhanças.

⁶⁹ Claro que depois existem várias oposições de pensamento: Descartes, segundo Carroll (1990), diria que as escolhas do Homem são do seu controlo. Este último, por sua vez, entende a crença como algo que se impõe ao Homem e não como um acto de vontade.

⁷⁰ Sem que seja um exercício mental ou de retórica, sem que seja num âmbito académico.

Estes últimos falsos-argumento e contra-argumento apontam para uma nova teorização do paradoxo: *A Teoria de Fingimento de Resposta à Ficção – The Pretend Theory of Fictional Response*⁷¹. Por sua vez, esta leva-nos à *Teoria Bio cultural* de Clasen (2012), que se lhe opõe.

Segundo a *Teoria do Fingimento*, o Homem sabe que está perante uma situação faz-de-conta, isto permite que ele se assuste sem o levar ao ponto de agir como se estivesse perante uma situação de perigo real. Fingir é, no entanto, algo forte para classificar o comportamento do Homem em relação à ficção - neste caso de estudo, ao cinema de Terror. Assim, de repente, isto levanta as seguintes questões: quem finge e quem é alvo de fingimento? Se sabemos ser falso porque haveremos de fingir? Assumindo ser o realizador, os actores, a fingir podemos confiar que o espectador se aperceberá desse fingimento: por que motivo se assusta, então?⁷² Pressupor que é o espectador a fingir é atribuir um descrédito imenso à raça humana: assumir que uma pessoa se vai dar ao trabalho de sair de casa, conduzir até uma sala de cinema, esperar na fila pelo seu bilhete, visionar o filme, voltar a enfiar-se no trânsito para só depois voltar para casa, tudo isto para fingir emoções é algo que se afigura impensável. Por um lado, porque o Homem, por muito que seja capaz de fingir, dificilmente o fará se não se sentir motivado para; por outro lado o Homem é preguiçoso e isto é exigir dele muito além do que a que estaria disposto⁷³.

Um pode argumentar que não se trata de fingir o medo mas, sim, de experienciar um quase-medo. Mas o que é isso do quase-medo? Este argumento levanta mais dúvida que esclarece. Carroll (1990) advoga que esta crença, apesar de mostrar pouco crédito na humanidade, é tecida com respeito pela ficção. Talvez seja apenas o caso de o Homem perceber que há coisas para as quais não se tem resposta.

Importa apenas levantar a seguinte questão: não é possível que se esteja a complicar? Não é possível que Homem tenha medo do próprio medo? Isto é, ao ver alguém em perigo, uma pessoa pode ter medo por essa outra pessoa e não do causador desse medo? Neste sentido, o facto de o espectador saber que esse causador não existe não entra em contradição, pois quem receia na verdade não é a causa mas o medo em si. Pense-se da seguinte forma. Ao assistir deliberadamente a um filme de Terror o espectador conta com uma série de acontecimentos fatais: 1) será, à partida, aterrorizado; 2) será exposto a uma realidade possível e verificável ou a uma realidade que muito dificilmente se concretizará, ambas supostamente apavorantes; 3) estará submetido a um tipo de entretenimento livre de preconceitos, o que por si só já é intimidante.

Um, *será, à partida, aterrorizado*. Naturalmente que ao se assistir, deliberadamente, a um filme de Terror se procura algo desafiante. Algo de tal forma assustador que conceda a quem o escolhe uma certa adrenalina que outros géneros não lhe proporcionam – e outros procuram no desporto e outras actividades de risco maior. É uma forma de bombear sangue do coração às pontas dos pés, sem que o espectador se levante da sala de cinema, do seu sofá. Uma forma de exercitar o físico, mas, sobretudo, o intelecto. Esta “procura” de tais emoções não pode pressupor um fingimento – é totalmente o contrário. Como poderia fingir se o

⁷¹ Kendall Walton como um dos pensadores desta teoria.

⁷² Referência a casos de simulação, *found footage*, como The Blair Witch Project (1999).

⁷³ Paulo Leite (E8, 2013), produtor e fundador da *Bad Behavior*, apontou para a seguinte questão: “a preguiça é o primeiro inimigo do filme.” Repare-se que o mesmo se aplica ao sofá: o que levaria uma pessoa a pegar no comando, ou ligar o computador, escolher de uma lista de canais e de filmes considerável o tal a ver, para depois fingir emoção?

Homem vai à procura de sentir? A menos que vá ver um filme de Terror ao engano, mas o facto de estar menos avisado para o Terror supostamente tornará as suas reacções mais espontâneas⁷⁴.

Dois, *será exposto a uma realidade possível e verificável ou a uma realidade que dificilmente se concretizará, ambas supostamente apavorantes*. Este ponto vem ao encontro da interpretação do que é que constitui um monstro⁷⁵. Existem duas possibilidades no Terror: ou o espectador se encontra perante algo falso, ou estará perante algo que pode ser verdadeiro. Uma realidade por ser falsa não implica que não possa ser assustadora. Pelo contrário. Perdura o medo, fundamentado ou não, de ela se poder vir a tornar real. Por outro lado, uma realidade que o espectador consiga identificar ou sabe existir para outras pessoas, suas semelhantes, tem um potencial petrificante incrível. O Homem tende a ignorar ou a compadecer-se. Em ambas as situações reside o pavor de essa realidade, dessas outras pessoas iguais a si, se tornar na sua realidade⁷⁶.

Três, *estará submetido a um tipo de entretenimento livre de preconceitos, o que por si só já é intimidante*. Este é o tipo de género que providencia um tipo de entretenimento criativo e livre. Isto é, no cinema de Terror não existem impedimentos, não ao nível da narrativa e do conteúdo. Sendo já por si polémico, sendo que já lhe é esperado que se exceda, existe uma maior liberdade para reproduzir temas tabu, temas fortes e deliberadamente descurados pela sociedade. Não existem regras a seguir, o limite é a imaginação do Homem. Esquecem-se os saberes biológicos, os ditames da física e das funcionalidades do corpo humano, esquece-se o certo e o errado, o consentido e o interdito – ao Terror tudo é permitido. Na pior das hipóteses, a sua maior dificuldade será não cair no óbvio. Na verdade, o cinema de Terror, tal como os monstros, é em parte transparente. Em parte porque todo o cinema é falso, na sua construção, mas reside no Terror um potencial de honestidade – onde se esconde o verdadeiro potenciador do medo – que advém, precisamente, da sua liberdade. Se estamos perante um género que, potencialmente, retrata o mais pútrido, mais obscuro e mais chocante, é mais provável que o Homem lhe reaja com o máximo de espontaneidade e sinceridade – na verdade, não há motivos para fingir se é o Terror que se afigura de mais sincero.

“Uma fenomenologia da monstrosidade revelaria sem dúvida que o fascínio provocado pela visão de um monstro refere-se, em primeiro lugar, à superabundância de realidade que ele oferece ao olhar.” (Gil, 2006, p. 74)

Trata-se de evidenciar um irreal verdadeiro. Um âmago visceral visível e iminente. Seja uma aberração do real, seja uma experiência traumatizante, seja algo desprovido de mensagem ou moral apenas

⁷⁴ Algo que pode inserir dentro do entendido por *emotion seeking*.

⁷⁵ A estar presente neste mesmo capítulo, de seguida.

⁷⁶ O Homem não vive isolado no tempo, um dia de cada vez. O Homem é igualmente resultado de um passado e projecta um futuro. Isto fá-lo aproximar-se ou distanciar-se de velhas memórias ou perspectivas vindouras. Seja o perpetuado no filme verdadeiro ou falso, no momento em que se assiste, subsiste a angústia de velhas lembranças ou o medo do observado se poder vir a tornar realidade. Enquanto ser provido de razão e sentimento, o Homem não pode deixar de pensar aquilo que foi ou aquilo que poderá ser. Não quer dizer que se identifique com as personagens ou com os monstros, protagonistas do Terror, quer dizer que se identifica com o Terror/medo em si. Esta lógica entre o simbólico e o real, que representa uma relação simbiótica entre os dois, encontra-se presente no cinema de Terror e é um dos seus atractivos. Porém, torna esta relação entre o Homem e o Terror, e a ficção, muito difícil de qualificar – possível necessidade de uma teoria de pensamento para as realidades existentes, além da ficção.

com o intuito de entreter, o espectador permanece seduzido pela quantidade, pelo absurdo e pelo cru sanguissedento, do que está a ver.

“O que é um olhar fascinado? Aquele que subitamente se sente atraído pela coisa vista (...) e perde a liberdade. Afunda-se no que vê porque o que dá assim a ver reenvia a outra coisa que não se deixa captar. No fundo do percebido, para lá do percebido, mas no seu interior, jaz o segredo que o olhar procura. O monstro fascina porque se rodeia de apelos que emanam da sua própria transparência. Não despregar mais o olhar da sua imagem para penetrar cada vez melhor no sentido da mensagem: aderir e tornar-se surdo ao resto, permanecer assim perdido e esquecido – eis o fascínio a que a percepção do monstro nos convida.” (Gil, 2006, p. 79)

Este excesso de presença – o mesmo que dizer uma presença estupidamente forte - contém mais substância que uma imagem dita vulgar e por isso prende com mais facilidade o olhar daquele que procura, ou não, ver – a informação transmitida como uma superabundância da realidade (Gil, 2006). Estas questões estão além da origem de tal narrativa, da causa de tal acontecimento. Deixam de importar ao espectador os “porquês”, pois este preocupa-se, rendido que está, apenas em ver. No final, sim, poderá questionar a coerência ou razoabilidade do visto. Deixam de importar se existem ou não os monstros para passar a importar os sentimentos a que eles introduzem – um deles sendo o medo, naturalmente. Neste sentido, um bom filme de Terror será aquele que for capaz de aprisionar o espectador, despindo-o de toda a sua liberdade. Ele não terá como fingir ou deliberadamente esquecer, ele não terá capacidade de escolher não sentir genuinamente as emoções veiculadas. Este permanecerá cego, surdo e mudo a tudo o resto que o rodeia, até o término da sessão.

Assim, e de forma a não alongar demasiado o assunto, não parece fazer sentido supor que o Homem esteja disposto a fingir emoções ao ver ficção – filmes de Terror, neste caso. Carroll (1990) concorda, de certa forma, não considerando que tal seja viável. O autor propõe, assim, que o espectador reage e tem emoções com base no nojo e não no medo.

“Thus, if art-horror is crucially comprised of disgust and disgust is an emotional response that does not require existence beliefs, then an emotional response (or perhaps part of an emotional response) to horror fictions can be coherently sustained even though we do not believe that horrific monsters exist.” (Carroll, 1990, p. 78)

O nojo não requer uma crença. Tem término o paradoxo. Isto é, ainda assim, algo duvidoso. Carroll teria, primeiramente, que provar que o nojo não implica crença. Isto sugere, ainda, que ao assistir a um filme de Terror o medo passa para segundo plano. O espectador primeiramente terá que se sentir enojado, por oposição ao medo, susto, ameaça, até aqui identificados como reacções primárias à ficção e ao Terror. É possível sentir ambas emoções, medo e nojo, em simultâneo? É possível que se cinjam todas as emoções em apenas uma?

Isto remete para uma outra questão: até aqui não foi abordada a possibilidade de um espectador sentir pena do monstro – por oposição ou adição aos sentimentos de medo e ameaça. É possível que o espectador, consciente da não-existência do monstro, se compadeça dele e do seu destino falso? Atente-se no filme District 9 (2009). De facto, não só são comoventes as condições “desumanas” a que as gambas-gigantes-extraterrestres se encontram submetidas, como é ainda mais tocante assistir um homem, dito normal, a enfrentar o destino terrível de se tornar também ele um monstro, sem saber se um dia poderá voltar à

condição humana. Esta permanece uma obra genial neste sentido: faz o espectador, inconscientemente, atribuir características humanas aos monstros que exhibe; e faz o espectador questionar qual o verdadeiro monstro no filme. Não só se sente pena do semi-homem-semi-gamba, como se sente raiva pela injustiça a que este é submetido. A própria mulher, quem ele tanto adora, o despeita. Neste caso é ela a sentir o medo e o nojo que, por norma, cabe ao espectador sentir.

Portanto, é possível - assim parece - que, além de medo e nojo, o espectador possa sentir outras emoções pelos monstros, podendo até percepcioná-los como os heróis do filme, mesmo consciente da sua não-existência. Resta saber por que motivo. Será que o espectador se compadece dos protagonistas deste filmes por terem características humanas apesar da sua monstruosidade? Permanecerá uma incógnita. Parece, contudo, relevante não descurar este tipo de emoções. Pode uma pessoa sentir em simultâneo medo, pena e nojo, por um monstro que sabe não existir? Que outras emoções pode o espectador sentir ao ver um filme de Terror que até aqui foram descuradas?

Antes de se prosseguir nesta análise do fingimento como explicação da relação entre o Homem e a ficção, importa apenas aprofundar um pouco mais sobre as emoções que são evocadas pelo Terror. De facto, é integrante perceber que tipo de emoções pode o espectador sentir ao assistir a um filme de Terror e se pode este sentir ou não, em simultâneo, emoções positivas e negativas. O estudo chamado *On the Consumption of Negative Feelings* (Andrade & Cohen, 2007) aborda precisamente estas questões. No respectivo ensaio, Andrade e Cohen (2007) começam por explicar o Hedonismo como filosofia que defende o prazer como o bem supremo da condição humana. Isto apenas para explicar que o Homem tende a perseguir o bem e a evitar a dor (Andrade & Cohen, 2007). No entanto, e ironicamente, tem vindo a ser mostrado pelos *media*, tradicionais e mais recentes, que o Homem, mais do que nunca, está disposto a pagar por entretenimento que possa provocar medo, nojo, pânico, angústia e outras que tanto. Ainda assim, os autores não acreditam na existência de um paradoxo.

Zuckerman (1996) defendeu, também, que não existe necessariamente uma contradição, pois as pessoas que se expõem a estímulos considerados aversivos não experienciam obrigatoriamente efeitos negativos mas, sim, uma agradável excitação - o desconforto de uma pessoa pode ser o prazer de outra. Zillmann (1980), por sua vez, afirmou que, uma vez terminado o estímulo negativo, um sentimento de alívio ou de agradabilidade se instala no espectador, sendo estes últimos mais intensos devido à negatividade da experiência a que se foi submetido anteriormente - as pessoas podem estar dispostas a submeterem-se a este tipo de experiências desagradáveis para que no fim possam apreciar os sentimentos positivos que elas provocam ao terminarem. Andrade e Cohen (2007), no entanto, argumentam que as explicações para este comportamento contraditório assentam na capacidade do Homem poder experienciar em simultâneo emoções positivas e negativas⁷⁷. Desta feita, os autores contrariam as teorias de intensidade e de consequência⁷⁸ e

⁷⁷ “We intend to show, first, that positive and negative feelings can actually co-occur when people are exposed to apparent aversive stimuli (e.g., a horror movie). (...)Second, and contrary to the existing intensity model assumption that negative arousal is experienced instead as pleasurable, we aim to show that those who pursue such apparently aversive events, actually experience a similar level and pattern of negative feelings as those who have deliberately avoided them. (...)Third, we attempt to demonstrate that two aspects of existing aftermath models are untenable. If we can establish coactivation of positive and negative emotions during exposure to aversive stimuli, the assumption that people can only experience positive affect

apontam para o fenómeno da adaptação. Este é um conceito interessante na medida em que afirma, de forma breve e superficial, que quantos mais filmes de Terror assistir mais capaz será o espectador de controlar o seu medo e apreciar a experiência⁷⁹. De forma a fundamentar a sua teoria da “co-activação” – *coactivation* –, e provar ser possível ao Homem experienciar em simultâneo emoções positivas e negativas, ao ser submetido a um filme de Terror, os autores procederem a 4 exercícios empíricos⁸⁰.

As amostras⁸¹ variaram de exercício para exercício, tendo sido sempre divididas entre Espectadores de Filmes de Terror (*HMW*) e Não-Espectadores de Filmes de Terror (*NHMW*). Num primeiro exercício, a amostra foi submetida a um excerto de um documentário, seguido de um excerto de um filme de Terror e, por fim, a um pequeno segmento da série *Friends*⁸². Os resultados obtidos mostraram que aqueles que não assistem Terror apenas experienciaram emoções negativas. Os que assistem Terror experienciaram ambos sentimentos negativos e positivos. No final, as emoções não divergiram de uns para outros, sendo que ambos experienciaram sensações de alívio e não apenas aqueles que não assistem Terror. Ora, isto contraria o modelo da intensidade e da consequência, assim como mostra que a “co-activação” pode estar dependente da adaptação. Ainda assim, um poderia argumentar que os sentimentos positivos são derivantes do alívio sentido com o fim do estímulo. O segundo exercício foi semelhante, tendo apenas sido substituído o segmento do episódio de *Friends* por uma cena mais neutra do mesmo filme de Terror. Os resultados replicaram os do primeiro exercício, contrariando os modelos de intensidade e consequência e mostrando existir uma “co-activação”, neste caso, positiva: sentimentos positivos surgem juntamente com sentimentos negativos, relativamente à cena de Terror. Contudo, mantém-se o contra-argumento de que o sentimento positivo pode derivar a cena neutra adicionada ao excerto do filme de Terror. No exercício 3 variou apenas a forma como recolheram a data e na exclusão da cena neutra (para que não existisse controvérsia). Os resultados mostraram que os sentimentos negativos não variam entre os que assistem e os que não assistem filmes de Terror. Já relativamente aos sentimentos positivos, eles variam de forma negativa entre os que não assistem filmes de Terror e de forma positiva entre os que assistem filmes de Terror. Isto, uma vez mais, remete para o facto da possibilidade de uma questão de adaptação⁸³, o que nos leva ao quarto exercício⁸⁴. Desta feita, o

in response to feelings of relief after the aversive stimulus has been removed would need to be abandoned. (...) Finally, we propose a moderator that may be necessary for co-occurrence to be a stable state and that is likely to affect repeated pursuit of “aversive pleasures” such as horror movies as well as truly dangerous activities. To this purpose we adopt the notion of “a protective frame” (Apter 1982, 1992) and directly manipulate this perceived frame of mind to show that individuals can learn how to experience positive feelings while still being absorbed by the fearfulness of the event.” (Andrade & Cohen, 2007, p. 6, 7 e 8).

⁷⁸ “Intensity model” e “Aftermath model”.

⁷⁹ Andrade e Cohen (2007) abordam, ainda, a questão da procura da sensação que será explicado mais adiante através das autoras Oliver e Sanders (2004).

⁸⁰ *PANAS SCALE - WITHIN SUBJECTS; ONLINE AFFECT GRID – WITHIN SUBJECTS; ONLINE AFFECT SCALE – BETWEEN SUBJECTS; e, THE PROTECTIVE FRAME* (Andrade e Cohen, 2007).

⁸¹ Compostas por alunos pagos para responderem ao estudo. Foi-lhes dito que se tratava de um estudo de preferências cinematográficas e que seriam expostos a excertos de filmes.

⁸² Esta escolha de ordem foi realizada de forma a introduzir o excerto de Terror, para não começar de forma abrupta, e a terminar numa nota positiva, de maneira a que a população-alvo de estudo pudesse confirmar que tinha de facto acabado a experiência negativa (o excerto do filme de Terror).

⁸³ Sendo que aqueles que experienciam sentimentos positivos são sempre aqueles que já assistiam filmes de Terror.

visionamento do filme foi antecedido de uma biografia dos autores para que a população-alvo do estudo tivesse em mente de que estava perante a representação de algo. A amostra foi submetida a um excerto de um filme de Terror durante o qual iam aparecendo imagens da vida real dos actores, tendo-lhes sido realçado que se centrassem nas suas emoções e não nos actores e nas suas performances. Estas pequenas lembranças enquadram-se na perspectiva do “*frame detachment*”, de forma a perceber se se dariam alterações nas emoções por parte dos dois grupos estudados, se eles tivessem em consideração que estavam perante um perigo representado e escolhessem não interagir com ele. Ora, este último estudo mostrou que este “*protective frame*” permitiu aos Não-Espectadores de Filmes de Terror experienciar emoções positivas. Deu-se um aumento das emoções positivas nestes sem que os que assistem filmes de Terror se tivessem alterado. Assim, mostrou-se que pode existir uma co-ocorrência de sentimentos de índole diferente – experienciar sentimentos negativos e positivos em simultâneo – quando o espectador estiver provido de uma capacidade de se distanciar do medo.

Por fim, importa mencionar os seguintes aspectos: se a teoria da “co-activação” está dependente de um “*protective frame*” então é absolutamente necessário que o espectador consiga recreá-lo mentalmente – o que pode não acontecer, por exemplo, se a experiência for muito forte ou se o espectador não se encontrar no estado de espírito certo; por outro lado, não parece que este “*protective frame*” deva ser consciente, isto é, ele deve ser uma capacidade do espectador que se lhe afigura involuntária. Embora esta teoria possa não explicar o porquê de alguém se submeter a tais experiências, ela é algo pioneira ao mostrar que é possível, afinal, sentir emoções de variadas índoles ao se assistir a um filme de Terror.

Uma outra questão que se prende com a teoria do fingimento é a seguinte: é esta corrente de pensamento aplicável a outros géneros? Um também é obrigado a fingir que acha piada, ou não pode achar piada, ao assistir uma comédia? Clasen (2012) é outro autor a debater-se sobre estas questões filosóficas do Terror e também ele é contra esta teoria do fingimento – como havia sido referido anteriormente.

“Horror movies cause predictable, reliable emotional states across subjects (people do not interpret what they watch arbitrarily), and horror films engender actual emotions of fear and anxiety, not simulacra or perversions of these emotions.” (Clasen, 2012, p.224)

A sua proposta é bastante interessante, no sentido em que, foge à emoção como única forma explicativa desta relação entre o Terror e o Homem⁸⁵. Proceder-se-á, assim, a uma breve descrição do seu pensamento sem que se estenda pelos autores em que este se apoia e fundamenta⁸⁶. De facto, Clasen (2012) oferece uma perspectiva que varia bastante das restantes. Segundo a sua lógica de pensamento o principal

⁸⁴ Para que se possa compreender esta quarta experiência é preciso ter em conta a noção de “*protective frame*”, que os autores introduzem. Michael Apter dá origem a esta expressão cujo significado remete para a capacidade do Homem substituir a ansiedade pela excitação. Isto é, para abrir espaço para sentimentos positivos é preciso que o espectador entre num “estado de espírito” adequado de forma a se convencer de que não está perante perigo ou ameaça. Este conceito pode ser dividido em três: *confidence frame*; *safety-zone frame*; e *detachment frame*. O primeiro explica que o indivíduo sente o medo e o perigo, mas está confiante em si e nas suas capacidades de o ultrapassar. O segundo implica que o indivíduo se coloque mentalmente numa posição em que esse perigo e medo não exista. Por fim, e aquele que mais interessa ao estudo, remete para o facto de o indivíduo ver e perceber o medo e o perigo mas sem interagir com ele.

⁸⁵ Teoria bio cultural do Terror (“*biocultural approach*”), defendida por Clasen (2012).

⁸⁶ Öhman (2000) e Asma (2009) são exemplos de autores que de alguma forma influenciam Clasen e a que este recorre para suportar ou justificar determinados argumentos.

factor é: os monstros não exibem uma realidade mas apelam a uma psicologia da espécie humana, esta psicologia é possível através da evolução.

“Responses of fear and anxiety originate in an alarm system shaped by evolution to protect creatures from impending danger. This system is biased to discover threat, and it results in a sympathetically dominated response as a support of potential flight or fight”. (Clasen, 2012, p.223 citando Öhman)

Por outras palavras, o corpo do Homem é desenhado para reagir ao mínimo pressentimento de ameaça, mesmo que ela não seja real⁸⁷.

“Modern-day horror stories, by flinging us into virtual universes that brim with lurking dangers and aggressive predators, send us on a journey backward in time, to the dark days in human phylogeny when the setting sun signified grave danger and real monsters could very well be gathering just outside the fragile circle of light cast by the bonfire.” (Clasen, 2012, p.223)

No que respeita ao medo o Homem é, ainda, do tempo das cavernas. Todo o Homem é, assim como o animal, dotado de instintos primários cognitivos que lhe permitem detectar e accionar os respectivos mecanismos de defesa. Para o autor, isto resulta de um longo processo de selecção natural. No entanto, a nossa reacção aos monstros não está apenas na nossa biologia ou evolução histórica. É aqui que a sua teoria embebe um pouco de Stephen Asma (2009), associando a este lado primata do Homem um carácter cultural. Neste sentido, estas reacções ao Terror encontram-se dependentes de vários factores além dos primeiramente mencionados, um deles é o sexo do espectador.

“The kind of hyper sexualized vampires that have recently become popular arguably reflect human female mating strategies, rather than evolutionarily recurrent threats embodied in predatory monsters (...). Such stories are predominantly about mate choice rather than escaping a dangerous predator.” (Clasen, 2012, p. 226)

Assim, um vampiro atrai não tanto pelo medo que provoca mas pelo despertar de certos aspectos biológicos do corpo. Neste sentido, são os instintos primários de acasalamento e da escolha de parceiros a conferir atracção aos vampiros. A biologia não chega, no entanto, para explicar este poder de sedução. Isto é, apenas uma adaptação cultural do monstro permite que ele permaneça atraente em períodos e culturas bem diferentes – os monstros evoluem (Clasen, 2012).

Ainda numa perspectiva da evolução natural do Homem, Clasen explica que assistir a um filme de Terror pode ser um forte mecanismo de adaptação e aprendizado para o Homem: este aprende a distinguir o tipo de perigo a que está exposto, se é real ou não; este, através da simulação mental, potencia várias formas de reagir a esse perigo numa situação real⁸⁸. O autor introduz, ainda, o fenómeno “*snuggle theory of horror*”⁸⁹ (Clasen, 2012) e realça uma questão importante, até aqui desconsiderada. Parte-se sempre de uma análise das emoções que os monstros criam no espectador sem nunca se debruçar sobre as mensagens que eles possam procurar transmitir – o monstro como metáfora, o filme de Terror como crítica social. É certo que muitos filmes de Terror possam surgir a uma maioria como totalmente desprovidos de sentido ou “sumo”

⁸⁷ É preferível reagir como se estando perante uma ameaça mortal, ainda que tal não se verifique, que não reagir adequadamente e sofrer, por isso, as consequências dessa não-reacção.

⁸⁸ Isto, sem correr o perigo de uma verdadeira situação de risco.

⁸⁹ O termo encontra-se relacionado com os adolescentes.

a espremer, porém, *Dawn of the Dead* (1978) e *They Live* (1988), entre outros, são provas de que um filme de Terror pode ser um grande veículo de crítica social e mostra de descontentamento perante a sociedade a que pertence⁹⁰.

Após uma análise do que até aqui foi sendo rogado, o leitor poderá perguntar-se: em que ficamos então? Que teoria melhor explica esta relação, à partida pouco provável e de difícil compreensão, entre o espectador e o Terror? Neste ponto derradeiro importa introduzir, uma vez mais, Carroll (1990). É ele quem vem dar um contributo para que se possa clarear um pouco melhor certos aspectos que foram sendo referidos e estudados na presente investigação, através do que entende por *A Teoria do Pensamento das Emoções – The Thought Theory of Emotional Responses to Fictions*. Esta é, porventura, a teoria que melhor descomplica o complicado. Segundo Carroll⁹¹ (1990), uma emoção pressupõe uma crença mas o homem parece emocionar-se sem acreditar na realidade do que vê, criando-se assim uma contradição. Se o medo do espectador não é fundamentado - se acompanhado de raciocínio, razoabilidade e conhecimento prévio da inexistência dos monstros - porque se continua ele a assustar? Carroll (1990) responde a esta questão ao equacionar a possibilidade de ser o pensamento do monstro a causar o medo e não a sua existência. Isto, de forma simples e irrefutável, elimina o paradoxo - não existe mais contradição. Pode, assim, o espectador assustar-se sem que isso implique uma crença e sem que isso implique falsas reacções.

“The structure of this paradox revolves around the following three propositions, each of which seems true when considered in isolation, but which when combined with the other two yields a contradiction: 1) We are genuinely moved by fictions. 2) We know that that which is portrayed in fictions is not actual. 3) We are only genuinely moved by what we believe is actual” (Carroll, 1990, p. 87)

Uma crença é um compromisso. Um pensamento é algo que entretém. Há uma diferença entre pensar algo e acreditar algo - o pensar não é variável dependente. A única contradição que isto possa acarretar relaciona-se com a própria *art-horror*, defendida por Carroll, - a abordar de seguida, em *dos Monstros e do Homem*. Isto é, o autor diz que só é monstro tudo o que não existe, que não pode ser explicado pela ciência. Porém, se analisado da perspectiva do pensamento, qualquer coisa pode ser um monstro desde que assim seja pensada. Neste sentido, num filme de Terror, um homem pode - e é - ser monstro, o nada pode ser um monstro. Será este o próximo tema a se abordar, com o propósito de melhor explicar o monstro - por se constituir um dos atractivos do Terror. Antes, porém, interessa introduzir Mary Beth Oliver e Meghan Sanders (2004). Em *The Appeal of Horror and Suspense. The Horror Film* as autoras negam a existência de um paradoxo:

“Many people enjoy experiencing fear, dread, and bone-chilling terror while in the safe darkness of the theater or their living rooms. Is this enjoyment of otherwise horrible affect truly a paradox? (...) the answer is “no”. However, the diversity of reasons for why people enjoy horror and the pleasures it affords are obviously complex and multifaceted” (Oliver & Sanders, 2004, p. 257)

⁹⁰ Enquanto o filme de Romero pode ser interpretado como uma crítica a um consumismo desenfreado, exibindo um centro comercial cheio de *zombies*, Carpenter imagina e retrata um mundo em que o Homem se encontra completamente alienado, sem pensamento crítico ou iniciativa - um brinquedo controlado, um escravo da modernidade, sem vida ou vontade própria.

⁹¹ Além de Carroll, também Robert J. Yanal e Peter Lamarque apregoaram esta vertente do pensamento da ficção.

De forma a justificarem a inexistência de um paradoxo ficcional do Terror recorrem a aspectos da psicologia humana, de ordem individual e colectiva, assim como a características relacionadas com o conteúdo de filmes de Terror. Um filme de Terror pode ser objecto de entretenimento para muitos e algo a evitar para outros, neste sentido as autoras interrogam-se sobre o que explica esta variedade de reacções (Oliver & Sanders, 2004). Primeiramente é necessário avaliar características demográficas, como o sexo.

“Research that has examined individual difference variables in response to selection of and enjoyment of graphic horror has revealed numerous characteristics that play important roles in moderating audiences’ reactions. Based on this (...), what type of person would be most likely to be a “horror film aficionado”? Research in this area would suggest that the typical horror film fan would be most likely to be a male, a person who enjoys thrills and adrenalin rushes, and who is somewhat rebellious and aggressive. (...) It obviously fails to cover the full spectrum of the viewing audience and their variety of motivations for viewing.” (Oliver & Sanders, 2004, p. 246)

Zillmann (1980) e Weaver (1996), por exemplo, mostram que o público, feminino e masculino, tende a apreciar mais um filme de Terror quando acompanhado de um parceiro do sexo oposto. O público masculino tende a apreciar mais um filme de Terror se acompanhado de uma parceira perturbada e stressada pelo filme – sugere que quanto mais impotente e indefesa a mulher mais atraente ela se apresenta ao homem. Da mesma forma, uma mulher parece tirar mais prazer de um filme de Terror quando acompanhada de um homem que não se apresenta amedrontado, por oposição a um que sinta medo ou evidencie sinais de stress. Outros⁹² parecem indicar que a mulher tem mais tendência a não apreciar este tipo de género e monstros a que o Homem tem tendência a ser mais sensível, no que respeita ao nojo e à violência, que os homens.

“Exposure to fictional fears, such as viewing a horror film in the theater, can serve as a substitute that allows males and females to enact these gendered behaviors of “protector” and “protected.” (Oliver & Sanders, 2004, p. 248)

Em *Effects on a opposite-gender companion’s affect to horror on distress, delight, and attraction*, Zillmann e Weaver (1996) mostram, ainda, o Terror como um dos géneros mais escolhidos em encontros (*dates*) pelos casais. É, de igual modo, interessante, ainda dentro do género, perceber como ambos homens e mulheres morrem nos filmes de Terror - se lhes é dado um tratamento de igualdade. Cowan e O’ Brien (1990), em *Gender and survival vs. Death in slasher films: A content analysis*, explicam que enquanto o homem tende a morrer por ser arrogante, egoísta, a mulher tende a ser morta por ser sexy. Isto é, o facto de se verificar uma tendência de sobrevivência das mulheres cuja sexualidade é menos explícita por oposição às mulheres cuja sexualidade é mais explorada leva a uma noção de castigo da mulher pela sua sexualidade – a sexualidade como algo negativo, a ser punível. O homem encontra-se livre desta noção, quase que como se a sexualidade seja negativa apenas na mulher. Assim, parece existir pouca igualdade entre homens e mulheres na hora final. Isto está relacionado com o que Oliver e Sanders (2004) explicam:

“In explicit terms, that slasher films represent a punitive morality characteristics of conservative social values.” (Oliver & Sanders, 2004, p. 247)

⁹² Hoffner, C. e Levine, K. (2005); Weaver, J. e Tamborini, R. (1996).

No entanto, as autoras afirmam que estas questões do género não são totalmente compreendidas. Isto é, por ser uma questão biológica – o homem e a mulher são biologicamente diferentes e portanto têm reacções diferentes –, ou pode ser uma questão psicológica – procura de emoções. Em ambas as perspectivas o homem permanece diferente da mulher sendo natural que as suas reacções ao Terror sejam igualmente diferentes, embora nem todos os homens e mulheres reajam exactamente da mesma forma ou gostem - ou não gostem - do género. Um pode, ainda, questionar: é a idade, à semelhança do sexo, um factor preponderante para se gostar ou não de um filme de Terror?

No que respeita aos traços pessoais, Oliver e Sanders (2004) evidenciam o fenómeno que entendem por procura da emoção (*sensation seeking*⁹³). Tamborini e Weaver (1996) argumentam que esta procura de sensação está relacionada com o que entendem por “*like for fright*” ou a uma excitação inerente aos filmes de Terror. Estas questões da excitação, do medo, da tensão gerados pelo Terror são, no entanto, características presentes noutros géneros (Oliver e Sanders. 2004) a diferença reside na forma como elas são evidentes no Terror: através da ameaça, da violência gráfica e da vitimização horrenda⁹⁴. Chamam, igualmente, atenção para o que entendem por “*coping strategies*”: perspectiva que sugere que as pessoas que experienciam ou testemunham violência nos seus quotidianos tendem a ver filmes de Terror, pois a violência nestes filmes é mais saliente - ver esta violência nos cinemas ou no conforto da sala de estar ajuda os espectadores a lidarem com os seus próprios medos resultantes da violência de que são testemunhas.

As autoras remetem, ainda, para mais dois aspectos: retratos de sobrevivência e vitimização. Os espectadores sentem gratificação quando boas pessoas ganham e más pessoas perdem, os espectadores ficam desapontados quando boas pessoas perdem e más pessoas ganham (Oliver & Sanders, 2004). Quando o protagonista consegue escapar do perigo ou mesmo da morte, os espectadores experienciam um efeito positivo realçado pela tensão que esse perigo corrido pelo protagonista provocou⁹⁵. Assim, os espectadores estarão mais receptíveis a experienciar gratificação ao ver um filme de Terror quando ele cumpre os seguintes requisitos: o filme cria a impressão de que o sofrimento do protagonista é provável sem dar certezas de esse sofrimento ser fatal; o filme mostra, por fim, o protagonista a escapar do perigo e o fim do seu sofrimento. Por outro lado, pode dar-se o caso de o filme de Terror ir dando ao espectador bastantes certezas no decorrer do mesmo: alguém vai morrer, se não a grande maioria das personagens. Aqui não se trata de aferir quem é o assassino mas onde está o assassino e quando ele mata. Nestas situações, por vezes, o assassino/monstro passa a ser percebido como herói – quando há uma justificação dos seus actos, quando determinadas personagens “merecem” morrer.

⁹³ Andrade e Cohen (2007) contrariam esta teoria afirmando que dizer que alguém procura ser amedrontado é um exagero. Os autores consideram que para se basear nesta teoria “*sensation seeking*” é necessário contabilizar factores de ordem individual e de adaptação e que os resultados desta teoria são inconclusivos.

⁹⁴ Estes aspectos da procura da sensação podem ainda evidenciar uma procura individual de romper com a norma social.

⁹⁵ Paradigma da Transferência da excitação. Isto pode facilmente ser relacionado com o carácter punitivo do Terror, referido anteriormente.

Por fim, Oliver e Sanders (2004) evidenciam que um realismo falso (no sentido em que é aparentemente verdadeiro) e o sobrenatural são temas em crescente popularidade, tanto no suspense como no Terror⁹⁶.

Estes são os principais fenómenos que melhor explicam a atracção que o Terror exerce no Homem, de acordo com as autoras. São infindos os factores a serem contabilizados para se explicar esta estranha relação, muitos deles tratam-se apenas de hipóteses bem fundamentadas para as quais não existem provas ou certezas – são teorias, portanto. No entanto, o facto de serem muitas as explicações possíveis e de algumas serem de difícil prova concreta isto não significa, para as autoras, que exista um paradoxo – o Homem pode ver Terror e reagir emocionalmente de acordo sem que isso se deva a uma crença. Talvez o entretenimento não tenha que ser racional, apenas verdadeiro na sua excitação e emoção.

Posto isto, espera-se que o leitor se encontre melhor elucidado e melhor preparado para uma compreensão dos aspectos envolvidos por esta relação entre o Homem e o Terror, abrindo o apetite para mais descobertas e trocas de pensamento. Procurar definir algo por natureza tão indefinível e vasto como a mente humana é ingrato e de grande risco, no fundo estes autores arriscam o seu pescoço, as suas convicções, no carrasco da opinião pública. Neste sentido, mais que apurar qual a melhor teoria é imperativo valorizar todas estas tentativas e perceber que, em parte, muitas delas se complementam. Pois que são elas a conferir importância ao Terror. São elas a trazer justiça ao género, mostrando e provando que o Terror não se trata de algo superficial, pelo contrário, que envolve muito dos foros psicológico e sentimental. Pois que são elas que permitem divulgar e tornar o Terror acessível aos cépticos, colocando-o na ribalta, por via da sua discussão construtiva.

dos Monstros e do Homem

Desde muito cedo que o Homem se vai interessando pelos monstros – frequentemente, criaturas do inexplicável para as quais não encontra justificação ou razão de ser. O Homem moderno, assim como outrora os seus predecessores, vai-se rendendo à sedução e fantasia que tais criaturas vão proporcionando, para além de qualquer barreira da razão e da lógica, permitindo que estas criações do imaginário se perpetuem e imortalizem num desgastar dos tempos. São, ainda, em muitos dos casos, estes monstros a protagonizar uma grande fasquia dos filmes de Terror⁹⁷. É neste sentido que impera abordar um pouco esta temática. Torna-se fundamental perceber, primeiramente, o que é um monstro?

Existem várias teorias de pensamento no que respeita a esta questão. Em *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the heart*, Noël Carroll (1990), assume um monstro como sendo tudo aquilo para o qual não existe explicação científica. Esta é uma perspectiva a se considerar adiante, por agora será relevante abordar outros aspectos interessantes, e menos controversos, lançados pelo autor:

“Horrific monsters are threatening. This aspect of the design of horrific monsters is, I think, incontestable. They must be dangerous. This can be satisfied simply by making the monster lethal. That it kills and maims is

⁹⁶ The Blair Witch Project (1999) e Paranormal Activity (2007), como exemplos.

⁹⁷ Perspectiva do monstro enquanto fenómeno presente em vários *media*: desde as lendas do quotidiano à literatura, do teatro ao cinema.

enough. The monster may also be threatening psychologically, morally, or socially. It may destroy one's identity (...), seek to destroy the moral order (...), or advance an alternative society (...). Monsters may also trigger certain enduring infantile fears, such as those of being eaten or dismembered, or sexual fears, concerning rape and incest. However, in order to be threatening, it is sufficient that the monster be physically dangerous. If it produces further anxieties that is so much icing on the cake. (...) Of course, if a monster is psychologically threatening but not physically threatening—i.e., if it's after your mind, not your body—it will still count as a horrific creature if it inspires revulsion.” (Carroll, 1990, p. 42 e 43)

Assim, fica assente que um monstro sobretudo carece de ser ameaçador. As audiências, perante tal visão, necessitam sentir as suas vidas em risco. Uma forma de alcançar este propósito diz respeito à fusão: um monstro resultado de um cruzamento de vários monstros é duplamente assustador⁹⁸. Assim como é desconcertante um monstro com qualidades de outro monstro – um rato assassino voador⁹⁹, por exemplo. Uma outra forma de se introduzir este efeito avassalador ao monstro traduz-se na sua ampliação: de facto quem não se lembra dos polvos e caranguejos gigantes de Harryhausen. A disparidade proporcional de algo, por si só assustadora, é pavorosa. *Incompleteness* é outro termo para descrever uma característica assustadora dos monstros – falta de membros, pele e outros órgãos, por exemplo. Um monstro de um só olho, ou com quatro pernas é, por sua natureza, medonho. Os monstros são, assim, por norma assustadores, nojentos e mal cheirosos – principais características atribuídas ao monstro pelo autor. Por fim, e parafraseando Mary Douglas (1966), o autor afirma que, em determinadas situações, quando os monstros não possuem esta capacidade física de intimidar, são-lhes atribuídos poderes especiais¹⁰⁰ (Carroll, 1990). Se o monstro não for capaz de atemorizar pelo seu porte físico, condição primária para assustar as audiências, então ele deve ser capaz de as torturar e amedrontar por via do psicológico.

Importa apenas acrescentar que a visão do autor, anteriormente citado, está enquadrada na argumentação da sua própria teoria sobre o Terror, *art-horror*. Neste sentido, a sua visão, por estar limitada ao que considera por *art-horror*, acaba por limitar também a sua visão dos monstros e do próprio Terror.

Antes de avançar para esta questão é relevante que se aborde aqui José Gil (2006). Pelo seu pensamento dos monstros se aproximar mais do que esta investigação procura suportar.

“Não há selecção nem escolha preferencial destes novos seres (...) Mas gostamos indiferentemente do Elephantmen e dos anões dos Freaks, das “regras fabulosas” e dos monstros teratológicos. (Gil, 2006, p.11)

José Gil toma uma posição algo negativa da evolução dos monstros. Na verdade, o autor parece focar-se no facto de nos tempos da Antiguidade as preferências serem outras, comparativamente com as de hoje. Se outrora o Homem idolatrava centauros e outras criaturas fruto de cruzamento de espécies, nos dias que correm parece predominar as aberrações e os *Freaks* ostracizados pela sociedade. A isto refere-se como “monstruosidade banal”, proveniente de uma violência banal. A causa atribui à incerteza e falta de identidade que se vem a instalar na sociedade moderna¹⁰¹ (Gil, 2006). Será realmente uma crise de Identidade a assolar o

⁹⁸ *Transgressive* é o termo introduzido pelo autor.

⁹⁹ Aos ratos não é permitido voar, são animais da terra. Esta atribuição de uma nova característica traz novas capacidades ao rato que, por norma, não teria.

¹⁰⁰ Pense-se um *zombie*, por exemplo. A sua falta de vivacidade por si só é uma mostra de fraqueza, no entanto, eles são apresentados como verdadeiras ameaças mortíferas.

¹⁰¹ Segundo o autor, esta atitude representa uma grande dúvida que assolou o homem contemporâneo no que respeita à sua própria humanidade.

Homem da modernidade a causa maior desta mudança nos seus gostos? Não seria igualmente preocupante que passados milhares de anos continuássemos a pensar da mesma forma e a assumir as mesmas preferências? De facto, é natural que os tempos de crise identitária sejam aqueles mais propícios à mudança mas naturalmente que a evolução dos tempos significa mais que a simples contabilização da passagem dos anos ou que alterações na fisionomia do corpo. Tudo isto pressupõe uma evolução. A evolução do pensamento colectivo. Neste sentido, é natural que os gostos sejam diferentes. Porém, se o contar dos anos passados supõe um evoluir das raças e sociedades que por eles passam, certo é que nem toda a evolução é positiva.

À presente investigação não compete opinar sobre quais as preferências, quais os monstros, “certos” a se gostar. Cada tempo reflectirá na História a sua vontade colectiva. Não se pode, ainda, desconsiderar o facto de nestes períodos analisados pelo autor prevalecer um forte domínio e interferência do religioso. O mundo era ainda algo desconhecido e avassalador: a própria descoberta de uma nova raça, como evidencia o autor¹⁰², levaria ao questionamento da sua humanidade, ou falta dela. Hoje, nestes campos, praticamente estão as cartas dadas: o Homem tem uma panóplia de religiões à escolha e pode “descobrir” novos mundos, novas civilizações, à distância de um clique.

São ainda muitas as incertezas que se afiguram na cultura do instantâneo, algumas igualmente aterrorizantes às de outrora, mas assim se percebe que o Homem tenha que fantasiar novas ameaças, novos horrores. A violência banal (Gil, 2006) é algo que sempre esteve presente na cultura do Homem, simplesmente porque é uma das suas particularidades: assim como o animal, o Homem é violento, competitivo e mordaz. O homem é por natureza mau, está-lhe no sangue. Isto remete para um dos pontos de maior interesse, a que o autor procurou responder: qual é, pois, o motivo por que os monstros sempre fascinaram o Homem? A isto responde, primeiramente, com base em duas premissas, as quais se constituem mais aterrorizadoras que qualquer filme de Terror: monstro é o Homem; os monstros como forma de assegurar a existência de uma normalidade, à qual estes não se aplicam. Enquanto uns procuram reduzir o seu carácter monstruoso, outros precisam cada vez mais de o estimular.

“Pedimos-lhe, justamente, que nos inquietem, que nos provoquem vertigens, que abalem permanentemente as nossas mais sólidas certezas; porque necessitamos de certezas sobre a nossa identidade humana ameaçada de indefinição.” (Gil, 2006, p.12)

De facto, são inúmeras as mostras desta corrente de pensamento de que o autor faz uso¹⁰³. Poder-se-ia prosseguir com uma listagem considerável de exemplificações. Não será esse o propósito, contudo. Pois que os monstros existem. Sejam eles produto da criação e imaginação humana; sejam eles monstros reais.

¹⁰² José Gil dá o exemplo da descoberta dos índios e negros como mostra de que o próprio desconhecido pode levar a que se questione a humanidade das pessoas.

¹⁰³ “Os monstros tornam-se quotidianos não apenas porque a violência e o mal, a anomalia em geral, se banalizaram – mas porque, ao contrário, o domínio tradicional da anomalia se contraiu (...) já não existem mais monstros, unicamente homens.” (Gil, 2006, p. 13); “Testamos “experimentalmente” os limites da nossa humanidade – até que grau de deformação permanecemos ainda homens?” (Gil, 2006, p.12); “Os monstros, felizmente, existem não para nos mostrar o que não somos, mas o que poderíamos ser.” (Gil, 2006, p.12); “Daí o intenso fascínio actual pela monstruosidade. Os monstros são-lhe absolutamente necessários para continuar a crer-se homem. No entanto, o monstro não se situa no domínio humano: encontra-se no seu limite.” (Gil, 2006, p. 14).

Assim, é possível encontrar nos monstros, de forma algo inocente ou como desculpa, uma segurança, algo que assegure o Homem da sua humanidade, mais que isso, que o assegure de que não é ele o monstro. Os monstros existem para mostrar ao Homem, precisamente, o que ele não deve ser, no que ele não se deve tornar.

O Homem é cínico. Assume a sua humanidade como algo “de direito” (Gil, 2006), irrevogável. No entanto, recorre a subterfúgios para se lembrar dela, para se lembrar que ela está lá, no canto, à espera de não ser esquecida. O Homem é dissimulado a ponto de ter que se convencer a si próprio da sua humanidade - prova de que o real humano se mantém e é racional. Este será o contributo maior da obra *Monstros* (2006). José Gil não se esquece de evidenciar a causa dos monstros. Mais que isso, aponta para uma causa sociológica dos monstros - os monstros existem porque é preciso que eles existam. Por outro lado, o autor não vai muito além desta vertente social, o que remete, uma vez mais, para Noël Carroll (1990) e a sua “*art-horror*”.

Carroll, em *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart* (1990), tem uma visão muito directa e fechada do que é um monstro. No seu entendimento, um monstro é tudo aquilo que ciência não consegue explicar: demónios, bichos gigantes, *trolls*, *zombies*, vampiros, entre outras criaturas do imaginário. Esta categoria é algo limitadora. Repare-se no seguinte:

“I have examined the charge that my use of the concept of monsters in my theory of horror is too narrow. But it might also be claimed that it is too broad. If monsters are beings whose existence is denied by contemporary science, then isn't the comic book character Superman a monster?” (Carroll, 1990, p. 40)

A única diferença entre o Super-Homem e um monstro é que este é bom – bem-intencionado, pelo menos -, apesar das suas capacidades sobrenaturais inexplicáveis pela ciência – as que lhe garantem o estatuto de monstro. Pode-se dizer que este argumento é no mínimo esclarecedor de que os monstros também podem ser bons. Até aqui tudo bem. O facto de um monstro ser bom não implica que o monstro não seja assustador, logo o autor não entra em contradição. Mas, de facto, esta é uma procura declarada de justificar a sua teoria - se monstro é tudo aquilo que não é explicável pela ciência então existem muitas coisas para as quais não há explicação científica, logo a teoria é, na verdade, abrangente e nada limitadora. Pois que, assim, o autor evidencia apenas o facto de existir muito para o qual o Homem e a ciência não têm explicação. Não contraria, no entanto, o facto da sua definição de monstro ser autoritária e fechada. Segundo esta lógica um tubarão ou um dinossauro não são um monstro, pois existe explicação científica para eles, mas são inúmeros os filmes de Terror que fazem uso destas criaturas monstruosas.

“Lastly, the emphasis on monsters throughout this discussion should make it clear that my theory of art-horror is what might be called entity based. That is, my definition of horror involves essential reference to an entity, a monster, which then serves as the particular object of the emotion of art-horror. Notice, in other words, that I have not taken events to be among the primary objects of art-horror”. (Carroll, 1990, p. 41)

Se a sua teoria “*art-horror*” se baseia numa entidade, e por isso implica obrigatoriamente a existência de um monstro no Terror, então o tubarão de *Jaws* (1975) ou os dinossauros de *Jurassic Park* (1993) são, por esta definição, monstros¹⁰⁴ – mesmo que sejam fenómenos cientificamente explicáveis. Neste

¹⁰⁴ Ainda que não sejam necessariamente filmes de Terror servem o propósito na argumentação.

sentido, parece ser útil perceber o que o autor entende por “eventos”. Se um tubarão induz um medo “natural”¹⁰⁵ ele não é, assim, um monstro. Esta é possivelmente a lógica do autor, mas, então, cai por terra a sua teoria do “*art-horror*”. Pois se todo o Terror tem obrigatoriamente monstros isso não permite a existência de filmes como *Srpski film* (A Serbian Film) (2010); *Kim Bok-nam salinsageonui jeonmal* (Bedevilled) (2010); *Jisatsu sâkuru* (Suicide Club) (2001); *Ôdishon* (Audition) (1999); *Hostel* (2005); *Batoru rowaiaru* (Battle Royale)¹⁰⁶ (2000); *The Human Centipede (First Sequence)* (2009); *Splice* (2009); entre outros. Por outra, não lhes permite o estatuto do Terror, apesar de estes o serem claramente.

Talvez, de todos os exemplos, *Splice* (2009) seja o mais difícil de ser percebido. Este filme, na verdade, representa a questão das mutações genéticas que, embora difíceis de serem compreendidas, são algo real e explicável. No entanto, não será a pequena aberração a verdadeira entidade monstruosa do filme, mas sim quem lhe dá origem. O que leva aos restantes exemplos. Segundo a teoria do “*art-horror*” estes não podem ser exemplos de filmes de Terror pois não contêm monstros neles. Ou contêm, mas não daqueles impossíveis de se explicar. Poder-se-á argumentar, certamente, que vários destes protagonistas e argumentos são tão aterrorizantes ou mais que qualquer outro monstro. E, sim, estes são filmes de Terror.

“The objects of art-horror are essentially threatening and impure.” (Carroll, 1990, p.42)

Se o objecto da corrente de pensamento “*art-horror*” é, na sua essência, o ameaçador e o impuro – o nojento (Carroll, 1990) -, então a sua premissa deveria ser algo mais próxima do seguinte: todo o Terror implica a existência de monstros e é monstro tudo o que for impuro e ameaçador. Isto seria mais abrangente, mas, talvez, ainda algo insuficiente.

“Indeed, many monsters are literally formless.” (Carroll, 1990, p.33)

Tenha-se em consideração *The Fog* (1980), por exemplo. É do conhecimento geral de que um nevoeiro é cientificamente explicável. Ele é, no entanto, o “monstro” do filme – elemento assustador a que a “*art-horror*” obriga. Então, assume-se o nevoeiro como algo natural e explicável e como elemento que causa a ameaça no filme de Terror em questão. São apenas monstros os elementos sem forma que não tiverem explicação? Pode um demónio, sem matéria ou forma, ser monstro e ao mesmo tempo um nevoeiro, sem substância ou corpo, não ser monstro? Neste caso, é o próprio desconhecido monstro? O desconhecido pode ou não assumir uma forma mas não pode ser explicável, simplesmente porque não se sabe o que é e pode assumir muitas coisas. Sendo assim, seria igualmente um monstro.

“Horrific monsters are threatening. This aspect of the design of horrific monsters is, I think, incontestable. They must be dangerous. This can be satisfied simply by making the monster lethal. That it kills and maims is enough. The monster may also be threatening psychologically, morally, or socially”.
(Carroll, 1990, p. 42)

Atente-se no seguinte: “um monstro também pode ser psicologicamente, moralmente e socialmente ameaçador.” Existe diferença entre um monstro e um protagonista mais humano, por assim dizer? Não

¹⁰⁵ Segundo a teoria do medo natural de Aristóteles, evidenciada por Carroll.

¹⁰⁶ Embora este se passe no futuro e possa ser entendido como Ficção Científica.

deveria ser relevante que um sujeito possa ser, assim como um monstro, ameaçador a estes três níveis? Isto não o insere na categoria de monstro?

Ao analisar o valioso contributo da obra de Carroll (1990) é possível concluir algo que é na verdade muito simples. Trata-se de uma questão de classificação. O Homem tem esta necessidade de atribuir categorias às coisas, de forma a se orientar e organizar. Este é um desses casos. Nesta tentativa de categorizar os monstros parece faltar o mais importante: distinguir o que não existe daquilo que existe e distinguir o que não existe daquilo que não se vê. Um violador, um psicopata, um assassino, um louco, e outros tantos, são monstros. Eles são igualmente, por vezes mais, horrendos e nojentos. O autor diz que estes fenómenos do real não são monstros e exclui-os da filosofia “*art-horror*” – apesar de eles terem na sua essência o medo e o nojo a que a filosofia obriga -, mas também não diz o que eles são afinal. E importa lembrar que, independentemente da sua categorização, a verdade é que a eles se recorre com fartura no cinema de Terror. Sinal de que talvez devam ser tomados em consideração¹⁰⁷.

Por fim, e sem que se prolongue muito mais esta temática, importa abordar mais um teórico com uma linha de pensamento bem distinta das até aqui abordadas. Mathias Clasen (2012) propõe a análise do estudo¹⁰⁸ feita a uma senhora que, devido a lesões específicas cerebrais, não sente medo. Durante este estudo, a senhora foi submetida a dois estímulos diferentes: uma viagem a uma loja de animais, onde interagiu com tarântulas, cobras e outros animais perigosos; e o visionamento de excertos de filmes de Terror. O importante aqui é perceber as reacções apresentadas por esta pessoa, incapacitada de sentir medo, e no que essas reacções se traduzem. No primeiro caso, ela reagiu aos monstros rindo, sorrindo e tentado falar com eles (Clasen, 2012)¹⁰⁹. Tentou tocar numa das aranhas, tendo sido afastada devido ao risco que esta proximidade representava. Assustou uma das criaturas ao lhe bater na cabeça, o que não deixa de ser cómico. No segundo caso, a senhora objecto de estudo não apresentou qualquer sinal de medo ao visionar os filmes, tendo inclusive pedido o nome de alguns para ver mais tarde. Considerou os filmes excitantes e entretidos. Para Clasen (2012) isto é prova simples e clara de que os monstros além de aterrorizadores¹¹⁰ são cativantes.

O autor afirma, assim, que o papel do monstro é ser assustador – como já se tinha visto em Carroll (1990) -, pois o homem tem mais tendência a prestar atenção a “agentes assustadores”, o que não quer dizer que não seja também algo aliciante e atractivo.

“Psychology goes a long way toward explaining our fascination with made-up monsters and the underlying structure of monsters as unnatural dangerous agents. Horror monsters are usually supercharged predators with counterintuitive traits, well designed to capture and hold our attention. They are tailored to have a specific effect on the human mind, and the reason they succeed is that there are regularities in human cognitive architecture that make sense only in the light of our evolutionary history. Nonetheless, a cultural component is necessary to understand particular monsters and the historical development of the horror genre.” (Clasen, 2012, p.224)

¹⁰⁷ Esta teoria inclui, sabiamente, muitos dos fenómenos causadores de medo e nojo mas exclui outros que deveriam fazer parte desta categoria. Se o que o autor tem tentado explicar é que tais exemplos não são monstros pois são reais, explicáveis pela ciência, então será atrevimento dizer que estes são, de facto, monstros do real e que, por isso mesmo, são igualmente ou até mesmo mais monstruosos. Seria, pois, útil uma definição mais abrangente e completa do que é que constitui ou não um monstro.

¹⁰⁸ Elaborado por Feinstein, Adolphs, Damasio e Tranel.

¹⁰⁹ Citando os autores em cima inumerados.

¹¹⁰ Esta senhora representa uma excepção à regra.

Assim, os monstros são fruto da evolução e evoluem eles próprios. Mas mais importante que isso é o jeito com que se relacionam com o Homem: através de uma aproximação bio-cultural¹¹¹.

Fischhoff, Dimopoulos e Nguyen (2002), por sua vez, procedem a uma classificação diferente da que até aqui foi evidenciada, no que respeita aos monstros e a sua *gostabilidade*¹¹². Em *Favorite Monsters and Their Psychological Appeal* (2002), os autores procedem a uma definição dos monstros que pode ser facilmente descrita da seguinte forma: *slasher* ou *non-slasher*. Um monstro *slasher* é descrito como sendo humano, super-humano ou *humanoid*; um assassino em série incitado por sentimentos infligidos de raiva ou vingança. Um monstro *non-slasher* é um monstro que não é necessariamente um assassino em massa; que mata devido a sentimentos de medo, instinto de sobrevivência ou por necessidades reprodutivas. Embora os resultados obtidos pelo estudo¹¹³ não sejam aqui analisados, talvez seja pertinente abordar algumas das qualidades dos monstros evidenciadas pelos autores¹¹⁴. Qualidades estas que lhes permitem cair no gosto¹¹⁵ do espectador. Nesta lista constam as seguintes: sérios problemas psicológicos; força sobre-humana; inteligência e esperteza; nojice e repugnância; imortalidade; sensualidade e sexualidade; loucura; aparência feia e assustadora; pura malvadez; gosto pela arte de matar; total ausência de inibições morais e sociais; sensibilidade; e, violência justificada.

No que respeita ao imaginário de Terror Português, materializado no cinema, os monstros são quase sempre metafóricos, invisíveis – isto quando os monstros em questão têm uma natureza não-humana, por assim dizer. Falam-se em lobisomens e bruxas, como exemplos, mas estes nunca aparecem. De quando em vez, lá surge um fantasma - ou coisa que o valha – mas quase que dá mais para rir do que para roer a unha. Por um lado, poderão ser limitações de produção. Por outro, pode ser meramente uma questão estética. Para Matos-Cruz (E7, 2014)¹¹⁶ esta não será uma incapacidade do cinema Português.

“Por um lado é muito difícil mostrar aquilo que não se vê. É aquilo que eu chamaria de uma transparência.

E o que é a transparência? A transparência é uma espécie de cortina sobre o olhar. É que nós estamos constantemente a olhar outras coisas que o nosso olhar não alcança. E, portanto, quando há tendência a mostrar significa que imediatamente a imagem que nós estamos a mostrar se torna automaticamente mais redutora. Porque cada espectador ou cada leitor vê sempre outra coisa para além daquela que lhe é mostrada. E, portanto, das duas uma: ou se fica pela mera impressão, pelo mero sentido insinuante de provocar esse tal medo, esse tal receio, essa tal perturbação ou então, se as coisas são mostradas, as coisas têm de ter componentes estéticas muito... De facto quando se culmina plasticamente, ou esteticamente, ou graficamente e fotograficamente as coisas, de facto, é interessante. Mas, por exemplo, uma imagem estilizada como aquela que nos parece no Cerro dos Enforcados em si é logo redutora - não sei se concorda comigo. Portanto, quando as coisas ficam meramente alusivas por certas superstições, certas culminações, é muito mais interessante. Se cada um de nós pode fazer o seu próprio filme dentro do filme que estamos a ver, ou o seu próprio livro dentro do livro que estamos a ler, por um lado é mais fácil em termos de produção e em termos de concretização narrativa mas também é muito mais eficaz.” (E7, Matos-Cruz, 2014)

¹¹¹ Clasen (2012) tem em consideração Stephen Asma (2009) e a sua “culturalização” do monstro.

¹¹² Neologismo referente à capacidade de os monstros serem passíveis de se gostar.

¹¹³ O estudo foi realizado com cerca de 1,166 participantes americanos, dos quais apenas 700 responderam por completo ao questionário. Por se considerar que este é um número pouco significativo para que se procedam a generalizações, dar-se-á maior relevo a outros aspectos do estudo que não os resultados directos deste inquérito por questionário.

¹¹⁴ “*Virtues for being a favorite*”.

¹¹⁵ Seja por “morrermos” de medo do monstro, por nos compadecermos do monstro, ou pelos dois.

¹¹⁶ Em entrevista para a presente investigação.

Ver é crer. No entanto, por vezes, a própria indução pode ser suficiente para que se acredite em algo. No Terror esta necessidade de se acreditar no que se vê – o real irreal – surge ainda mais imperativa, de forma a incutir nas audiências um medo aterrador. O monstro, no Terror, surge, assim, associado às técnicas que o materializam ou a uma narrativa contruída de forma a dar ao espectador indícios de uma presença monstruosa.

Assim, o monstro no Cinema de Terror Português, bem como os efeitos visuais e/ou especiais necessários ao processo de criação do mesmo, estará sempre dependente dos custos de produção. Isto é, os produtores e realizadores de um filme terão, primeiro, que perceber que tipo de monstros e efeitos funcionarão melhor de acordo com a estética a empregar no filme e, depois, que avaliar e perceber quais os minutos em que é indispensável empregar estes recursos e quanto estão dispostos a pagar por esses minutos. A análise destes custos poderá resultar numa narrativa onde o monstro tem uma presença economizada ou numa narrativa onde ele, de facto, não é mais que uma mera sugestão. É, pois, natural que o Cinema de Terror Português tenha uma ausência visual dos monstros falados. Esta tendência começa, no entanto, a alterar-se com o advento das novas tecnologias. Já se vão encontrando monstros destes nas curtas de Terror portuguesas – como na curta Dédalo (2013), por exemplo –, sejam eles físicos ou digitais. Contudo, os efeitos visuais e especiais, bem como os custos associados à produção dos mesmos, não serão abordados neste trabalho de investigação.

“In general, different monsters are adored for different reasons but, overall, characteristics such as superhuman strength, intelligence, luxuriating in the joy of being evil, and being unfettered by moral restraints are some of the most popular reasons (...). Moreover, monsters are admired for holding a mirror up to our darker sides and assisting us in understanding evil. Perhaps it is the evil that we fear lurks in all of us, the evil that, in reality, dares not show its face or speak its name. But it is an evil that does dare parade itself across the movie screen for our vicarious enjoyment and delectation.” (Fischhoff, Dimopoulos e Nguyen 2003, p. 25)

Sejam eles monstros da antiguidade; bichos de porte gigantesco e malformações da genética; *zombies* e canibais; pedófilos, assassinos e violadores; espíritos malignos e outras criaturas do impensável e inusitado; sejam eles monstros imaginados ou bem reais; sejam eles monstros produto de uma cultura ou de um processo natural de evolução e selecção, os monstros resistem no tempo e permanecem presentes na vida do Homem, entretendo-o e cativando-o. Este é o primeiro indício do fascínio que estas criaturas e que o cinema de Terror - uma das suas artérias – exerce no Homem.

das vítimas e do Terror

“A victim (...) as “any character in the film that was not the principal antagonist or villain and was shown to have suffered physically harmful consequences as a result of on or off-screen physical aggression.” (Welsh, 2010, p. 767)

O monstro é rico na sua diversidade. Ele pode ser coisa ou alguém, conhecido ou estranho - o monstro pode não ter cara e ao mesmo tempo ter várias -, pode ser muitos, conforme o desejado. Assim,

monstro pode ser um fungo, uma lufada de vento, um espírito maligno, uma epidemia, alguém desconhecido, alguém familiar, um conjunto de pessoas, uma organização, uma minhoca gigante com cornos.

Na verdade, um monstro pode ser tudo aquilo a que o Homem se atrever imaginar. O máximo exponencial do monstro reside nas limitações de quem o cria e inspira. Tal como os monstros se afiguram presença incontestável do género, também das suas vítimas se faz o Terror. Se por um lado se pode constatar a multiplicidade e o carácter camaleão do monstro quase que se pode avançar que há certas características fiéis a toda e cada vítima.

A vítima, no Terror, é por norma simbolicamente castrada, incapaz de ver, ouvir e falar. Fundamentalmente falta-lhe o conhecimento da existência de uma ameaça, ou de várias, até ao momento do confronto – na grande maioria dos filmes, são os espectadores os primeiros a terem consciência do monstro ou do perigo, sem que a vítima se aperceba logo do que se lhe encontra reservado. Neste cenário não existem grandes possibilidades para a vítima: ou ela se apercebe a tempo de escapar/de se defender, ou acaba por se aperceber do monstro no preciso momento em que perde o braço ou a vida – apercebe-se do perigo na fracção de segundo que antecede a sua morte. Pois que, assim, é pouco provável que consiga fazer uso da violência para sua defesa e deixam-se arrastar pela narrativa um conjunto de vítimas impotentes com pouco tempo de vida. Mais se acrescenta que, geralmente, o público não a contempla pelo seu ponto de vista mas pelo ponto de vista do assassino/monstro. Este conjunto de vítimas é, de certa forma, desinteressante para a narrativa, desempenhando o simples propósito de dar ao espectador o banho de sangue ou espectáculo da morte esperados.

Apesar de, em essência, todas as vítimas serem iguais elas são também diferentes no tratamento que lhes é dado pelo filme. Isto é, uma vítima varia consoante o seu sexo, consoante as suas capacidades físicas e psicológicas e consoante a sua disponibilidade para o uso da violência. Estes três elementos são os que, salvo excepções, permitem à vítima sobreviver os males que a abalam. Clover (1992) e Pinedo (1997) afirmam, por exemplo, que uma mulher tem mais probabilidade de ser vítima, precisamente por ser mulher, que um homem. Pois que, chegando a este ponto, não é possível deixar de notar uma certa inconsistência no trabalho de Clover (1992). Segundo a autora, as vítimas, sobretudo no *slasher*, são tratadas de forma desigual consoante o seu sexo. Assim, a morte da mulher é mais duradoura, com mais detalhe gráfico e carga erótica, e ocupa mais tempo no ecrã – como, ademais, já aqui foi abordado. Além disso, a sua morte parece ter justificação na sua conduta imoral ou sexual, na fuga ao convencionalmente aceite pela sociedade.

“The functions of monster and hero are far more frequently represented by males and the function of victim far more garishly by females. The fact that female monsters and female heroes, when they do appear, are masculine in dress and behavior (and often even name), and that male victims are shown in feminine postures at the moment of their extremity, would seem to suggest that gender inheres in the function itself – that there is something about the victim function that wants manifestation in a female, and something about the monster and hero functions that wants expression in a male.” (Clover, 1992, p.12 e 13)

No entanto, é a própria autora a referir existência de personagens femininas igualmente capazes dos actos mais violentos e nojentos – por exemplo nos casos de vingança após violação (*Rape-Revenge*)¹¹⁷. Isto é,

¹¹⁷ Segundo Pinedo (1997) o Terror exhibe com frequência a mulher a defender-se como sucesso: *“Horror, especially the slasher film, consistently shows women using self-defense effectively.” (Pinedo, 1997, p.77).*

segundo a autora, apesar de a personagem sobrevivente ser sempre uma mulher, a *Rapariga Final*, ela admite também os casos em que o filme exhibe uma mulher a cometer os mesmos actos criminosos e horripilantes que atribui ao sexo masculino. Assim, e segundo o pensamento de Clover (1992), a mulher só sobrevive e deixa de ser vítima se adoptar determinadas características masculinas.

“The world of horror is in any case one that knows very well that men and women are profoundly different (and that the former are vastly superior to the latter) but one that at the same time repeatedly contemplates mutations and slidings whereby women begin to look a lot like men (slasher films), men are pressured to become like women (possession films), and some people are impossible to tell apart” (Clover, 1992, p.15)

Assumir que a igualdade no género só pode ser alcançada através da transformação da mulher em algo que não o é, e vice-versa, assume-se algo assustador. Perante situações extremas de perigo de morte o Homem é colocado num desafio mental e físico horripilante podendo muito bem recorrer a forças que nem sabia possuir. Assim, é difícil aceitar que a mulher seja obrigatoriamente mais masculina no seu acto de vingança ou o homem mais feminino quando submetido a medo puro, uma vez que ambas reacções são incitadas por uma emoção comum aos dois: o medo. Importa menos o facto de ser homem ou mulher, importa que se comporte daquela terminada forma por estar submetido a determinado perigo. Pois que, se atribuídas ao medo as reacções de cobardia ou a coragem e inteligência calculistas, pode dizer-se não se estar longe do instinto animalesco de sobrevivência – a menos que seja isso o pretendido. Em *Bílis Negra* (2012) mostra-se a estória de um homem que aprecia vestir-se de mulher enquanto executa o seu trabalho de autopsiar cadáveres. Assim, é dada a imagem de um homem de saia e saltos, com maquilhagem exagerada e unhas pintadas de vermelho vivo. Segura o seu bisturi com o dedo mínimo espetado no ar, enquanto as pérolas lhe roçam os peitos robustos e falsos. Ora, a personagem é claramente masculina muito embora esteja impregnada de traços femininos. Importa pouco se é vítima ou assassino, importa que é um homem que gosta de se vestir de mulher¹¹⁸.

“The surviving female faces a daunting task of fighting a virtual indescribable attacker hell-bent on killing her, one who will not stay dead- She stabs him with a knife, hacks him with an ax, bludgeons him with tree limb, lances him with a pitchfork, and gashes him with a chain saw. She fights with courage, resourcefulness, intelligence, and competence.” (Pinedo, 1997, p. 76)

No entanto, nem toda a vítima no Terror tem um destino fatal e definitivo e, ao contrário da definição de que Welsh (2010) faz uso para a sua recolha de dados, serão consideradas aqui as vítimas que são também protagonistas centrais nos seus filmes. Existe uma particularidade interessante do Terror depositada nas suas vítimas que importa, pois, abordar. Isto é, a mudança da moral. Com frequência o Terror pega numa vítima e transforma-a em agressora, sem que as audiências se sintam culpadas por se compadecerem deste novo lado da personagem. Trata-se de uma violência justificada que permite uma alteração da moralidade. Para um melhor entendimento desta questão é importante que se analise o caso *I Spit on Your Grave* (1978). Muito embora o drama da violação não seja propriedade exclusiva do Terror¹¹⁹, a

¹¹⁸ A noção da autora pode ainda gerar alguma controvérsia se levantadas questões referentes à homossexualidade.

¹¹⁹ A violação é um tema recorrente no trabalho de António de Macedo. Em *Os Emissários de Khalôm* (1988) esta referência surge muito leve. Por sua vez, em *A Promessa* (1973) ela é tão explícita ou mais do que seria

verdade é que ele abunda no género e é um óptimo exemplo desta mutação das simpatias por parte do público. Jennifer Hills é uma mulher jovem, atraente e bem sucedida – é escritora – que decide passar uma temporada na calmaria do campo para poder trabalhar no seu próximo livro. Logo de início está-se perante um antagonismo frequente no Terror: Cidade Vs. Interior (Clover, 1992). Jennifer rapidamente é percebida como “alguém que vem de fora”, alguém que não se enquadra na vida rural – isto é acentuado na gorjeta elevada que dá na mercearia local. A sua chegada é acompanhada por um grupo de homens – um dos quais deficiente¹²⁰ - que mais tarde acabam por a violentar agressivamente várias vezes. Jennifer passa um verdadeiro calvário, um que as personagens do sexo masculino parecem entender ser merecido¹²¹ pela sua sensualidade provocadora. Do ponto de vista técnico isto é bastante interessante, no sentido em que é dado destaque e preferência às caras ameaçadoras do violador e o ponto de vista é feito de forma a que o público se coloque do lado da vítima e não do violador.

“The film features similar shots of the rapist’s threatening faces; the viewer is thus forced into the position of victim, not villain. (...) it is hard to imagine most male spectators identifying with the perpetrators, especially as the film’s narrative structure and mise-en-scene force the spectator to view the action from [Jennifer’s] point of view.” (Clover, 1992, p.139 e 140)

Isto é importante, uma vez que vem justificar os consequentes actos da vítima, que em breve deixará de o ser, e vem não só desculpar como apoiar a sua vingança enraivecida. Mas, mais importante ainda, representa um cuidado em procurar não influenciar negativamente as audiências a que o filme se dirige – astúcia de quem realiza e pensa o filme. De facto, seguidamente à sua violação desumana, Jennifer enreda num plano de vingança sangrento e impiedoso, aniquilando com engenho cada um dos seus violadores. Jennifer prova ser tão vil quanto os seus atacantes, mas a simpatia das audiências está do seu lado, mesmo das audiências masculinas.

“If the male spectator is able to “identify” the women on her revenge quest, then he is not equally able to “identify” with her during the rape sequences – is not, in fact, his identification during the revenge predicated on some “identification” with her as rape victim? If the male spectator can only identify with male characters, he must get some sort of pleasure in being repeatedly “killed” at the ends of a woman.” (Clover, 1992, p.142)

Um ao distanciar-se da violação também se distancia do violador e do próprio acto de violar. Pensar de forma contrária seria, por exemplo, dizer que A Time to Kill (1996) incentiva a violação de crianças

de se esperar para um filme de 1973. No filme Sete Balas para Selma (1967) este tema também é abordado de forma muito subtil, quando Sónia/Selma é incitada sexualmente por um dos capangas enquanto amarrada e indefesa. Não há referências orais nem o acto em si é mostrado mas tudo indica que, se não tivesse sido salva, a rapariga teria sido provavelmente violada.

¹²⁰ O facto de ser deficiente por si só não explica o facto de lhe ser dado destaque mas sim porque o rapaz com deficiência é importante no desenrolar dos acontecimentos. Matthew é o único a mostrar resistência perante a perspectiva de violação. Ele é também a justificação que os seus amigos arranjam para o acto: primeiro Jennifer merece ser violada, segundo Matthew precisa perder a virgindade e fazer-se homem. O jovem com deficiência tem ainda uma função muito importante, ele eleva a moral dos restantes: é, por comparação, aquele que não é melhor que os outros.

¹²¹ Assim como, em A Promessa (1973), Joaquina é acusada de ter sido violada porque quis. Segundo o avô, se Joaquina quisesse mesmo, tal nunca teria acontecido e, portanto, a culpa é toda sua.

negras por parte de homens brancos. Ou *Irréversible* (2002) seria um estímulo à violação de mulheres bonitas em túneis duvidosos¹²².

O sucesso de *I Spit on Your Grave* (1978) reside, ainda, na sua simplicidade petrificante. Os homens não são espécies estranhas, mascarados ou desfigurados, são normais e os seus actos horríveis não podem ser atribuídos a uma infância terrível, complicada. Jennifer paga na mesma moeda, age da forma que age, não por ponderar psicologicamente o assunto, por entender que é a única vingança possível para o crime hediondo que lhe foi cometido. Não há sequer envolvimento da lei. O filme aponta ainda para uma dinâmica masculina de grupo, através da qual os homens podem proceder a certas actividades que sozinhos não conseguiriam - desta forma, nenhum dos homens se sente individualmente responsável pelos actos cometidos. O sucesso do filme reside no facto de, apesar de ser entretenimento, ter uma qualidade perturbante tão presente que o leva a ser tomado como objecto sério. É um filme sobre a natureza social do Homem, a natureza sexual do Homem, mais do que sobre as suas mortes. Sem essa identificação do espectador com Jennifer a fase da vingança e todo o drama não fariam sentido (Clover, 1992).

Em Portugal existe também um caso de rape-revenge, mas à moda portuguesa¹²³. Em *A Caçada do Malhadeiro* (1969), de Quirino Simões, uma jovem criança, com corpo de mulher – pelo menos aos olhos de homens depravados -, é violada por 2 soldados franceses, nos tempos em que estes ainda iam para a guerra de calças brancas. Tudo indicava que um terceiro soldado se havia juntado aos restantes nesta violação de Maria, que contava apenas com 12 anos. No entanto, este terceiro francês, antes de olhar a morte nos olhos, viria a apontar que não merecia morrer pois nada havia feito – não tinha tido tempo!

Aqui não é Maria quem embarca numa vingança louca. Sendo este um filme português, cabe ao seu pai e irmão (o jovem Rui Mendes) a defesa da sua honra vilmente desflorada. Após o acto repugnante, os dois partem armados com as suas espingardas e descarregam pólvora nesses invasores napoleónicos. Há, no entanto, um a quem é permitido viver, pois esse nada de mal havia feito e assim é mostrado, vezes sem conta, ao espectador. “*É melhor assim!*”, desabafa o irmão para o pai. “*Ainda há pessoas justas*”, diz o francês sobrevivente. Mais se aponta que a violação não é gráfica, sendo mostrado ao espectador um pouco da perna e do rosto suado da criança, que só queria uma saia nova para as festas.

Muito embora, e de forma a encerrar este assunto, as vítimas de violação sejam maioritariamente femininas (Clover, 1992), começa a verificar-se uma alteração desta tendência. A curta alemã Herrmann (2012) é um bom exemplo desta mudança, exibindo um grupo de mulheres, vítimas de violação no seu passado, que se unem para dar a provar do mesmo veneno a todo o homem violador a quem consigam pôr a mão em cima. Consequentemente, a violação do próprio violador ocorre no ecrã de forma violentíssima e gráfica. Ao contrário da norma, à violação da mulher não é dada atenção alguma e o espectador apenas toma conhecimento desses factos através de um bilhete no final, como que justificando toda a violência contra o personagem masculino - até a esse momento inocente aos olhos do espectador.

¹²² Clover (1992) citanto a guionista Khouri: “*Most guys don’t relate to the truck driver or the rapist (...) and if they do, their problems are bigger than this movie*” (Clover, 1992, p.235).

¹²³ Embora este seja um filme violento não é um filme de Terror. Já o rockeiro dos Gatos Negros, Vítor Gomes, que desempenha o papel de Antoine, um dos franceses que não têm parte na violação de Maria mas leva chumbo na mesma, confessa não se teria importado de entrar num filme “desses” com “máscaras” e coiso e tal.

Desde *Psycho* (1960) a vítima sofreu, pois, grandes alterações (Clover, 1992). Uma delas respeita à quantidade. Se antes o normal seria de 4 vítimas num filme, agora quantidade parece ser qualidade¹²⁴. Se a vítima era por norma alguém maduro, adulto, passam também a ser recorrentes as vítimas adolescentes. William Paul, em *Laughing Screaming. Modern Hollywood, Horror & Comedy* (1994) dá um outro contributo para estas questões das vítimas e da dicotomia vítima-vilão: a criança enquanto vítima e a criança enquanto fonte do mal. Analisar a criança, enquanto vítima, é algo particular, uma vez que não podem ser desconsiderados certos aspectos que lhe são intrínsecos: em suma, uma criança é mais vulnerável que um adulto, fisicamente e psicologicamente. A violência sobre ela acaba por expôr uma dupla-vulnerabilidade, na medida em que elas, além de serem frágeis, ainda estão dependentes do auxílio dos adultos para poderem sobreviver ou sair de determinada situação problemática.

“In a Horror film, the victim in part determinates the characterization of the villain (...) There is nothing more nefarious than taking advantage of a child because a child presents a kind of double vulnerability. Not only are children less capable of defending against assault. Lacking more fully developed powers of reaction, they are less able to explore and determinate possible reasons for the seemingly unmotivated assault, reasons that might offer a way of dealing with it.” (Paul, 1994, p. 256)

Naturalmente que também esta fórmula pode ser alterada com sucesso. Com efeito, o Terror está cheio de crianças demoníacas, possuídas, filhas do capeta e com queda para exercer o mal. Em *¿Quién puede matar a un niño?* (1976)¹²⁵ turistas chegam a uma ilha de crianças assassinas, uma delas é apenas um bebé na barriga da sua mãe e parece querer matá-la por dentro. *Village of the Damned* (1995), por sua vez, conta a estória de uma localidade onde todas as mulheres engravidam ao mesmo tempo dando à luz crianças-alien que se fazem passar por humanas. Estas possuem um poder muito especial de ler a mente dos humanos, o que torna especialmente difícil enfrentá-las e pôr fim ao regime de terror que vêm instaurar nos habitantes da localidade. Em *Rosemary’s Baby*, Polansky (1968) escolhe retratar a criança como filha do diabo. Mais recentemente é possível encontrar exemplos como *Insidious* (2010) e *Mama* (2013), que contam a estória de crianças problemáticas propensas à presença de espíritos. Na verdade, estes são alguns exemplos do recurso frequente a crianças no Terror¹²⁶.

Mas como pode uma criança apregoar num espectador crescido um medo terrível? William Paul (1994) atribui ao realismo a resposta para esta questão. Quanto mais credível for a situação exibida mais o espectador tenderá a aceitá-la, por muito descabida que a ideia seja. O elemento surpresa é, também, importante. Isto é, não se espera de uma criança, à partida querida e inocente - ou mesmo que seja uma peste -, que se torne uma máquina de matar adultos. Filmes que reverbem os papéis tendem a causar grande impacto - não é esperado pelas audiências que determinada vítima seja a vítima, não é esperado pelas audiências que aquele vilão seja o vilão.

¹²⁴ “As Schoell puts it, “other filmmakers figured that the only thing better than one beautiful women being gruesomely murdered was a whole series of beautiful women being gruesomely murdered.”(Clover, 1992, p. 32)

¹²⁵ Em 2012 estreou o que parece ser um remake mexicano do filme, chamado *Come Out and Play* (2012), realizado por Makinov.

¹²⁶ Pode dizer-se que, nos casos de possessão, elas são simultaneamente vítimas e opressoras, uma vez que agem sobre o comando de outrem e não de forma consciente.

A criança pode, assim, ser exibida como vítima e como monstro, sem comprometer a sua natureza infantil ou sem adotar características mais comuns aos crescidos – muito embora possa existir a combinação de uma consciência precoce e de uma regressão na criança. Elas podem, ainda, ser entendidas como veículo para crítica do mundo social adulto e são assexuadas, no sentido em que não há uma diferenciação de gêneros, devido à sua pouca idade. No entanto, o seu propósito e causa variam de filme para filme. Se, em *The Shining* (1980), Danny, criança-vítima, serve o intuito de mostrar um pai violento, então são realçados os efeitos da relação pai-filho. Em *Halloween* (1978), por sua vez, o objectivo é o de mostrar uma criança-assassino e o trauma que esta sofre em pequena, assim foca-se precisamente esse momento traumático de Michael enquanto criança.

“It seems to be especially in violation of Section 12 of the Special Regulations on crime, reading: “Pictures dealing with criminal activities, in which minors participate, shall not be approved if they incite demoralizing imitation on the part of the youth.” In addition to this specific objection, it seems to us that this type of material would be enormously dangerous as a basis for a motion picture to be played for mass audiences generally. The portrayal of an eight year old murderess with no conception whatever of right and wrong and who in the course of the story, would be shown successfully and with impunity first drowning one of her classmates and later burning a man to death, could hardly escape having a very powerful effect on impressionable children, who might see it.” (Paul, 1994, p. 275-276)

O autor aponta, ainda, para os perigos que comporta exhibir uma criança desta forma. No entanto, é importante que se perceba que o Terror não é para crianças, é importante que se perceba que uma criança não pode estar exposta a este tipo de conteúdos. Simplesmente por não se encontrar psicologicamente desenvolvida para entender e perceber determinadas questões da vida que, na maior parte das vezes, nem os adultos estão.

DO RESPEITO PELO TERROR

“What is real? Are you certain you know what reality is?”
- Montag, Master of Illusion, Wizard of Gore¹²⁷

das audiências e da violência

Na indústria do Cinema as audiências tornam-se num espectáculo tão importante quanto o próprio filme. Elas desempenham um papel fulcral, uma vez que é também para elas que o filme é pensado. Que relação tem o Terror com as audiências? Que efeitos tem essa relação?

De forma a prosseguir, é importante que se esclareça que tal relação será abordada com base no conceito de violência, algo inerente a todo e qualquer filme de Terror. Assim, recorrer-se-á à definição de Potter (2013), baseada em Gerbner, que admite o seguinte:

“The overt expression of physical force (with or without a weapon) against self or other, compelling action against one’s will on pain of being hurt or killed, or actually hurting or killing.” (Potter, 2013, p. 202)

Mais se acrescenta que esta violência pode assumir forma psicológica, além da violação abrupta do corpo. É, ainda, importante que se aborde a questão da identificação. O processo de identificação, como o próprio nome indica, pressupõe que o espectador absorva em si as personagens do filme, sejam elas vítimas ou agressores, como se se tratasse de um reflexo no espelho ou o assumir de uma nova identidade ilusória. Carroll (1990) acredita tratar-se de uma falácia, pois não aceita que alguém consciente da não-existência verídica de um monstro se possa identificar com ele ou por aqueles cujo destino está à sua mercê. Este é também um conceito algo perigoso nas mãos daqueles que, imbuídos de uma missão moralista e purificadora, lhe atribuem responsabilidade na justificação do Terror como perigoso ou como potenciador de actos violentos.

O espectador não pode romper consigo para absorver uma identidade. Contudo, é natural que se possa relacionar mentalmente e emocionalmente com as personagens que mais o excitam. Isto é, esta identificação não se trata de uma ruptura drástica do Eu-identidade mas o vestir da pele da personagem - o que faria o eu-espectador perante uma situação destas? Talvez se deva olhar para este processo de identificação como uma duplicação de emoções. O espectador ao assistir a uma personagem prestes a ser atacada por um tubarão não pode sentir o que ela sente verdadeiramente mas pode temer por essa personagem, imaginar qual seria o seu sofrimento, abraçando esse sentimento de temor e receio através de exercícios mentais hipotéticos. Não se trata tanto de assimilar algo mas de perpetuar as emoções que esse algo transmite.

As emoções dos personagens, além de permitirem brincar ao *Eu-eu* e *Eu-outro*, transmitem guias de instruções sobre como a audiência se deve comportar na presença do causador da violência¹²⁸. É comum

¹²⁷ The Wizard of Gore (1970).

atribuir-se ao Terror a culpa da propagação de actos violentos, casos há de surtos de violência aquando da exibição de filmes com violência explícita e danosa¹²⁹, assim como é frequente que se atribua à delinquência juvenil os videojogos violentos. Assim, é importante que se faça a questão: pode um filme de Terror afectar o espectador levando-o a comportar-se violentamente?

A finalidade do Terror não é a de incitar à violência ou actos criminosos mas sim de os retratar, sem tabus, como qualquer outra temática explorada por qualquer género. Assim, o papel do espectador não é o de “fazer igual” ou duplicar as acções violentas das personagens agressoras. Embora seja natural que se assumam posições neste jogo entre o Bem e o Mal e que essas posições nem sempre sejam as ideais¹³⁰, é importante que se estude a violência com base num contexto. Há, de facto, na história mostras de cópias de crimes ou casos de crianças que matam os colegas na escola reproduzindo a violência que testemunharam, por exemplo. É inegável. No entanto, é necessário que se averigue o estado emocional, psicológico e social, dos indivíduos que cometem estes actos terríveis. No caso de uma criança que mata colegas numa sala de aula porque viu o mesmo num filme ou videojogo é importante que se perceba que a culpa não é do Terror em si, ou da violência, mas de uma conjuntura de acasos tristes: deve a criança estar exposta a este tipo de conteúdos? Como se explica o seu acesso a uma arma de fogo ou outros objectos de perigo semelhante? O mesmo se pode aplicar a um adulto, supostamente bem formado. Há que procurar perceber que valores, e outros aspectos relevantes para a avaliação do estado psicológico destas pessoas, são repercutidos por elas e nelas, a ponto de as levarem a cometer determinado crime. Naturalmente que estes são casos excepcionais.

Segundo Potter (2013), o espectador, quando exposto a conteúdos violentos nos *media*, pode sofrer efeitos cognitivos, emocionais e psicológicos, entre outros. É, pois, comum que as pessoas atribuam à violência veiculada a perpetração de comportamentos agressivos. De facto, é o que o autor chama de ironia na definição pública de violência ou na violência nos *media*: esta só é alvo de contestação a certo ponto, de resto ela parece ser necessária e exigida pelas próprias audiências que, na sua ausência, parecem perder o interesse - violência q.b.

O Homem sempre esteve exposto a actos violentos antes do Cinema de Terror. Mais importante que averiguar a legitimidade do Terror no cinema é perceber por que motivos ele exerce no Homem tamanho fascínio, bem como a violência que o caracteriza. Segundo Prohászková (2012), e de acordo com Johnson, é possível diferenciar 4 grupos de estímulos para os espectadores de Terror: *gore watching*, *thrill watching*, *independent watching* e *problem watching*. Diferentes estímulos levarão a diferentes respostas.

“Every horror fan has their own reasons for seeking outputs that are full of deterrent elements and motives. Some want to experience what they are not allowed in real life; some want to escape from the uncomfortable reality; some are testing their character; some increase their tolerance to fright and fear to avoid panic in dangerous real life situations. Many times they cannot even explain or describe what drives them to seek outputs of horror production, they only know they enjoy them. However, there is always reason,

¹²⁸ “Our responses are meant, ideally, to parallel those of characters. Our responses are supposed to converge (but not exactly duplicate) those of the character” (Carroll, 1990, p. 18).

¹²⁹ A exibição de *A Clockwork Orange* (1971), por exemplo, foi proibida no Reino Unido devido a um emergir de casos de violência supostamente inspirados pelo filme.

¹³⁰ Casos de violência justificada ou quando há uma atracção maior por parte do espectador em relação ao monstro – esta última talvez seja mais evidente se o monstro não for uma entidade sobrenatural.

but it might be hidden in the deepest corners of our soul and mind which are hard to reach.” (Prohászková, 2012, p. 141)

É, ainda, importante que não se desvalorizem as audiências. Por norma, o espectador é inteligente. Ele sabe o que quer - e o que quer é ser entretido -, ainda que isso signifique sangue e tripas ou pão e circo, como outrora. Porém, há diferença na igualdade¹³¹ e vão sempre existir casos pontuais de crimes com base em romances ou filmes, com base na exibição de actos violentos. Por muito que se procure contestar esta realidade, a verdade é que o Homem é um animal de hábitos, um muito fácil de se influenciar – o Homem existe, logo influencia e é influenciado. O Terror influencia o Homem e o Homem influencia o Terror. O que não é o mesmo que dizer que uma pessoa, depois de ver um filme de Terror, se sinta estimulada a pegar numa caçadeira e rebentar com o vizinho à vinda do cinema. Da mesma forma que um indivíduo não se deverá sentir incitado a explodir um edifício depois de ver uma reportagem violenta no Jornal da Noite.

A violência precede o Cinema de Terror e continuará a existir independente dele. A diferença é que no Terror ela é permitida, necessária, fora dele ela é repudiada.

do fascínio do Terror

Já aqui se explicou o Terror como uma emoção, ou conjunto de emoções. Também se atribuiu o seu fascínio ao facto de se constituir um exercício cognitivo interessante, composto por momentos de prova, descoberta e confrontação (Carroll, 1990). Essa fascinação foi também explicada segundo a presença de monstros ou pela representação atractiva de ânsias colectivas da sociedade. Falta, por fim, abordar o seguinte pensamento de Fortunio Liceti, em *Traité des monstres: de leur causes, de leur nature, et de leur differences*. Atente-se no seguinte:

“Os monstros não se chamam pois assim por serem sinais que pressagiam de algum modo coisas vindouras: mas é por serem como são que a sua novidade e extravagância nos fazem considerá-los com admiração, surpresa e espanto e cada um os mostra reciprocamente. Trata-se de um comportamento comum entre os homens que, quando alguém viu algo de maravilhosamente extravagante o mostra aos vizinhos ou aqueles que encontra. E mesmo quando não encontra ninguém a quem contar a sua surpresa, e espanto por ter visto esse monstro, não descansa até encontrar alguém a quem o mostrar. De tal maneira o homem gosta de mostrar a outro o que ele próprio viu de raro ou surpreendente!” (Gil, 2006, p.74)

O Terror explicado por uma teoria da partilha. Este é, na verdade, um diferente contributo para a compreensão do fenómeno dos filmes de Terror, enquadrado num âmbito social. O cinema de Terror incentiva e intensifica a partilha social e a criação de laços.

Seja ele estranho, realista, inusitado, impróprio, imoral, ofensivo, sangrento ou Fantástico, o seu perfil extraordinário constitui um lado de comunicação interpessoal - através de uma troca e partilha social muito particulares.

¹³¹ Se o homem e a mulher têm reacções diferentes a estímulos idênticos no Terror, estas variâncias multiplicam-se exponencialmente se se pensar o indivíduo como único, ainda que produto de uma norma social.

III- DO CINEMA DE TERROR EM PORTUGAL

DO CINEMA PORTUGUÊS

“O cinema não é uma arte para aristocratas. É uma arte de multidão.”

- Tiago Baptista, Cinema em Portugal: os primeiros anos¹³²

do cinema mudo ao sonoro em Portugal

O cinema em Portugal tem início sem que haja um espaço exclusivamente dedicado à sua exibição, inserido num *“contexto de espectáculo de variedades, ou ainda em recintos de diversões de feiras”* (Baptista, 2011, p.17). Os filmes de então tinham uma duração bastante reduzida e limitavam-se a reproduzir os feitos dos irmãos Lumière¹³³. É ainda relevante o facto de estes filmes nem sempre serem realizados por portugueses. Segundo José de Matos-Cruz (E7, 2014), primeiro vieram cá uns ingleses - referindo-se, por exemplo, a Henry Short - que traziam consigo os primeiros filmes, documentários, e outros de produção inglesa. O negócio funcionava de forma simples: enquanto exibiam os filmes nos vários países, neste caso Portugal¹³⁴, aproveitavam para filmar também. Depois os filmes eram revelados e numa segunda vinda a Portugal eram já exibidos os filmes realizados cá. É neste contexto que surge A Boca do Inferno (1896), também conhecido por A Sea Cave Near Lisbon, e A Praia de Algés na Ocasão dos Banhos (1896), ou The Bathers.

Também de 1896 são os filmes de Paz dos Reis, um fotógrafo amador portuense cuja história é tanto engraçada quanto trágica.

“O Paz dos Reis era sobretudo fotógrafo amador, era um grande fotógrafo. Portanto, foto fixa. E tinha uma loja de artigos que se chamava Flora Portuense, que era sobretudo floricultura, no Porto. Ele tinha três correntes: a paixão era a fotografia, a profissão era a Flora Portuense e a ideologia era o republicanismo, porque ele foi um dos revolucionários que fez o 31 de Janeiro no Porto. (...) E foi nessa altura em que o Paz dos Reis ficou doido com as imagens animadas. O cinema não lhe interessava pela arte, a arte para ele era foto fixa, o que lhe interessava era levar o cinema ao Brasil, portanto, mostrar às camadas portuguesas que estavam no Brasil” (Matos-Cruz, E7, 2014)

Assim, Paz dos Reis filma cá e leva imediatamente os filmes para o Brasil, sendo que alguns poderiam estrear simultaneamente por cá e outros deveriam estrear apenas aquando do seu retorno. No entanto, a exibição dos filmes é um desastre tremendo. De acordo com Matos-Cruz (E7, 2014), este infortúnio não se deve tanto à qualidade dos filmes mas sobretudo a infiltrações no edifício durante a projecção dos mesmos. Desta feita, Paz dos Reis regressa a Portugal furibundo com a má experiência no Brasil e não mais volta a filmar, dando aos seus filhos os filmes incandescentes para que os pudessem queimar e brincar, como se de fitas de carnaval se tratassem. Assim, dos 60 a 70 filmes curtos (cerca de 2, 3

¹³² 2011, p.25.

¹³³ *“Vistas urbanas, destinos exóticos, desfiles civis e paradas militares, pequenos números de dança ou acrobacias”* (Baptista, 2011, p.17).

¹³⁴ Foi feita uma volta por França, Espanha e Portugal, mais conhecida por Tour in Spain and Portugal.

minutos) que realizou existe apenas registo de 3 ou 4 filmes. Há cinema de Paz dos Reis em 1896 e depois deixa de haver.

Entretanto, nos primeiros anos do século XX, começam a surgir filmes cada vez mais demorados pelas mãos de Manuel Maria da Costa Veiga, Júlio Worm e João Freire Correia - a quem Tiago Baptista (2011) chama de “operadores lisboetas”. De facto, foram estes a registar em filme as “visitas de dignatários estrangeiros”, as “paradas e exercícios militares”, “touradas e os ócios da família real portuguesa”. O autor adianta, ainda, que foram também estes os responsáveis, em 1908, pelas filmagens do funeral de D. Carlos e do príncipe herdeiro e, posteriormente, João Freire Correia, em 1910, pelo registo da revolução republicana (Baptista, 2011, p. 17). João Freire Correia, já com tendência para a estrutura cinematográfica, chega mesmo a montar em sua casa um pequeno estúdio e laboratório devidamente equipados, dos quais resulta a primeira tentativa de se fazer o que viria a ser o primeiro filme de ficção português Os Crimes de Diogo Alves (1911). Esta tendência mantém-se com a criação de um conjunto de produtoras cinematográficas, entre as quais a Empresa Cinematográfica Ideal, 1910; a Lusa Film, 1912; a J. Castello Lopes, Lda, 1917; a Lusitânia Film, 1918; entre outras. De todas as produtoras a emergirem na altura, talvez a Invicta Film¹³⁵, com sede no Porto, tenha alcançado um lugar de destaque, tornando-se na mais importante e prolífera produtora nos tempos do cinema mudo português.

Apesar de estes filmes serem cada vez mais longos, a produção de longas-metragens ganha maior preponderância apenas nos anos 20, tempo em que se procede a uma transição da curta-metragem para o formato de longa duração. Estes são também os anos de mudança das próprias sessões, que passam a ser compostas por apenas uma longa-metragem acompanhada de algumas curtas¹³⁶. O que é interessante reter a respeito destes tempos, que por vezes se afiguram longínquos, é que se produziam preferencialmente os filmes capazes de reproduzir uma certa “singularidade do cinema português” (Baptista, 2011) ou que pudessem, de alguma forma, contribuir para a construção de uma identidade social. No entanto, e como evidencia o autor, os filmes “tipicamente” portugueses eram paradoxalmente realizados por operadores estrangeiros:

Com efeito, entre 1918 e 1925, das 35 longas-metragens produzidas em Portugal, 21 foram feitas por apenas quatro realizadores estrangeiros: os três franceses Georges Pallu (1869-1948), Roger Lion (1882-1934) e Maurice Mariaud (1875-1958), que trabalharam exclusivamente, cada um, para cada uma das três grandes produtoras activas naquele período (respectivamente a Invicta Film, a Fortuna Films e a Caldevilla Film); e ainda o italiano Rino Lupo (1884-1934?), que trabalhou para a Invicta Film antes de fundar a sua própria produtora. (Baptista, 2011, p. 19)¹³⁷

¹³⁵ O início da Invicta Film remonta a 1910, altura em que a empresa de Alfredo Nunes de Matos se encarregava de produzir panorâmicas, documentários de propaganda comercial, industrial e de actualidades. Em 1917 junta-se ao empresário o Banqueiro José Augusto Dias e é feita uma reestruturação, chegando assim ao que se conhece como Invicta Film Lda. e dando início à produção de filmes de ficção.

¹³⁶ Ao contrário do que acontecia anteriormente, em que as sessões eram compostas por várias curtas intercaladas por números de espectáculos vários.

¹³⁷ O autor afirma, ainda, que apesar do que descreve como sendo os “filmes tipicamente portugueses” serem feitos por realizadores estrangeiros não parece ter incomodado muito a imprensa nacional. Segundo Baptista (2011), o Estado chegou mesmo a distinguir Georges Pallu, o mais activo de todos eles, com o grau de Cavaleiro da Ordem de Cristo, em 1919. “Só no final dos anos vinte, quando surgiu uma nova geração de realizadores portugueses é que se tornaram frequentes os artigos que, retrospectivamente, apontavam o dedo ao “oportunismo” daqueles estrangeiros.” (Baptista, 2011, p. 19).

Entre 1924 e 1925, grande parte das produtoras que compunham o panorama nacional encerra a produção cinematográfica – se é que assim se pode denominar. A única produtora a manter-se activa é a Invicta Film, que continua a usufruir da execução dos intertítulos¹³⁸ – as legendas dos dias de hoje. Para Tiago Baptista (2011), o fim destas produtoras remete para uma debilidade financeira das empresas e a uma frágil estrutura do mercado de distribuição, referindo-se às suas actividades como sendo “*pouco capitalizadas e deslocadas dos lucros de bilheteira*”¹³⁹ – realidade que poderá não estar assim tão distante da actual. Além desta ausência de um espírito cinematográfico de indústria, a localização geográfica destas produtoras poderá também contribuir para a explicação do seu término precoce, uma vez que, na perspectiva de Matos-Cruz, se verificou um boicote da capital aos filmes portugueses (E7, 2014).

Pois que se outrora a crítica não parecia intervir assiduamente começa-se a apontar o dedo, nas revistas de então, a estes filmes “*tipicamente portugueses*” e aos erros cometidos pelas produtoras, acusadas de apostarem repetidamente em filmes “*regionalistas*” e “*literários*” (Baptista, 2011). Assim, se por um lado se atribuem “*certidões de óbito*” ao cinema português, por outro começam a ouvir-se os gritos pela ressurreição do cinema nacional.

“Ainda no final dos anos vinte, e em plena sintonia com o que se passava no resto da europa, um grupo de realizadores portugueses com uma elevada autoconsciência da inovação estilística dos seus filmes, apoiados por alguma reflexão teórica e, sobretudo, com um gosto moderado pela provocação e pela polémica, revolucionou o campo cinematográfico e tomou ares de verdadeira, se bem que efêmera, “vanguarda”. (Baptista, 2011, p. 20)”

Em 1928, também a Invicta Film encerra, seguindo a tendência das restantes produtoras. As receitas insuficientes, a inexistência de uma rede de distribuição e a tentativa algo falhada de exportar alguns dos filmes já produzidos (para o Brasil e os Estados Unidos da América) estão na origem desta falência. Para Leitão Ramos, em entrevista na publicação *Ípsilon* (2013), esta é uma realidade que não é muito distante da actual:

“Se o panorama actual do cinema português preocupa, a história ensina que a situação nunca foi muito diferente. Nos anos 20, a Invicta Film, sediada no Porto, foi a primeira tentativa de criar uma indústria em Portugal. (...) é uma empresa industrial, feita com capitalistas a sério, que labora durante uma série de anos e faz uma série de filmes que constitui o esteio central do cinema mudo português e que depois vai à falência exactamente pela mesma razão que hoje os filmes portugueses precisam de ser subsidiados. (...) Participei em debates na televisão e em mesas-redondas, e continuo a participar, cujos argumentos e questões são os mesmos que se discutiam nas revistas dos anos 20 sobre o problema da Invicta”. (Jorge Leitão Ramos, in Público de 08-01-2013)

Perceber o contexto nacional cinematográfico de então passa por uma compreensão do seu público e das próprias salas de cinema. O cinema em Portugal não surge, inicialmente, como uma arte mas, sim, como um espectáculo semelhante a qualquer outro, portanto sem grande diferenciação. Neste sentido, a necessidade

¹³⁸ Não obstante, também na Invicta se começam a sentir os presságios de um declínio próximo e procede-se à dispensa dos seus funcionários.

¹³⁹ Em Dezembro de 1928, a Revista Cinéfilo lança um inquérito sobre o mercado de exibição nacional. Este surge num contexto de debate e discussão sobre a capacidade de o mercado nacional ser sustentável, isto é, a capacidade de o mercado nacional originar lucros que suplantassem os custos de produção de um filme português.

de um espaço exclusivamente dedicado ao cinema surge apenas com a sua institucionalização enquanto arte, possibilitado por uma certa “*especialização dos processos estéticos e narrativos da linguagem cinematográfica*” (Baptista, 2011).

No que respeita aos locais dedicados exclusivamente ao visionamento de filmes, não existem dados nacionais suficientes que permitam perceber a evolução dos mesmos desde o início do cinema em Portugal. De facto, os dados existentes são em maior abundância referentes à cidade de Lisboa, que terá que servir como referência aproximativa para o resto do país. É, ainda, importante referir que para esta tentativa de análise evolutiva dos espaços onde se projectou cinema desde do início do século se centra exclusivamente em Portugal Continental, sem que sejam considerados os arquipélagos, tão-pouco as colónias portuguesas.

“Quando em 1908 o Anuário Comercial de Lisboa listou pela primeira vez os locais onde se realizavam espectáculos cinematográficos, agrupou-os ainda sob a designação conjunta de “pequenos teatros, animatógrafos e variedades” – e isto apesar de 11 dos 15 locais indicados se auto-intitularem já “salões” e de tudo indicar que neles se exhibia quase exclusivamente cinema. Quatro anos depois, em 1912, surgiu o primeiro regulamento que fazia referências às condições de segurança nas projecções cinematográficas. O facto de incidir apenas sobre as cabinas de projecção (ditando o seu isolamento dos espectadores e a utilização preferencial, na sua construção, de materiais incombustíveis) confirma a inexistência, àquela data, de uma tipologia específica de sala de cinema, embora não de uma sala de espectáculo dedicada progressiva e exclusivamente ao cinema.” (Baptista, 2011, p.21 e 22)

Em Portugal, a construção dos primeiros edifícios desenhados exclusivamente para se tornarem salas de cinema só teve lugar nos anos 20. Até então falava-se em *cinematographos* ou pequenos salões como espaços dedicados à exibição de filmes, que hoje se conhecem simplesmente como salas de cinema ou cinema. De facto, a primeira descrição de uma sessão cinematográfica de que há conhecimento em Portugal é de Carlos Malheiro Dias¹⁴⁰, em 1908, e faz referência a “*salinhas microscópicas dos cinematographos*”. Com o surgimento destas novas salas, em 1920, larga-se a denominação “*salão*” e passa-se a adoptar definitivamente o termo “*cinema*”. Para Tiago Baptista (2011) foi o surgimento destas salas que veio reforçar a “*consagração institucional do espectáculo cinematográfico, dos seus espaços e dos seus públicos*”.

Assim, a importância da arquitectura para o cinema começa a tornar-se evidente através das estruturas dos edifícios, que variam entre portes magníficos classicistas e experiencialismos modernistas. Porém, e apesar de o cinema ser na altura uma arte relativamente barata e acessível - mesmo aos vendedores de jornais de rua, os *ardinas* –, o seu interior não era de todo democrático. Pelo contrário, os preços das sessões variavam consoante diversos factores, como a distância do ecrã ou o tipo de assentos.

Com a vinda dos anos 30 começa a verificar-se um interesse por parte da classe dos arquitectos nestes espaços e dá-se um surto de novas salas em Lisboa, algumas das quais teatros reconvertidos. Os cinemas começam também a ser construídos em zonas mais afastadas do centro da cidade, tornando os cineclubes ou cinemas de bairro numa nova realidade. Entre 1925 e 1931, dá-se um aumento considerável do número de salas, de 16 para 31 concretamente. Estas salas variam entre um estilo modernista, como o cinema Capitólio e Tivoli, e uma nova linguagem arquitectónica que se apoia na moda internacional, os “*picture palaces*” americanos, franceses e alemães.

¹⁴⁰ Jornalista, político e romancista português, entre outras coisas.

“Os novos cinemas eram cada vez mais construídos, descritos e vividos como espaços arquitectónicos que estimulavam os seus espectadores a habitar temporariamente um mundo de sofisticação e de elegância que tinha por referência tanto os próprios filmes (estrangeiros) como os divertimentos e consumos culturais tradicionais da elite Lisboeta. O compromisso entre deixar os espectadores destes cinemas sentirem-se acima da sua situação social impedindo, no entanto, que se sentissem desconfortáveis ou deslocados, justificou provavelmente a ausência de excessos estilísticos na decoração das salas e a opção por uma maior funcionalidade dos cada vez mais importantes átrios, escadarias, corredores, buffets, varandas, salões de fumo” (Baptista, 2011, p. 25)

Na opinião do autor, era nestes cinemas de estreia, velhos ou novos, palácios ou não, que “a distração era elevada à condição de cultura”. Além da duplicação do número de salas de cinema, dá-se também o aparecimento de uma crítica especializada e de publicações dedicadas em exclusivo ao cinema. Também o número de distribuidores aumenta exponencialmente, sendo que o seu relacionamento com a exibição era muito próximo e íntimo¹⁴¹. Um outro aspecto que aponta para a vitalidade da indústria cinematográfica em Portugal é o surgimento dos Estúdios Paramount, em 1927, e RKO, 1931, no país, o que demonstra a importância do mercado crescente e a vontade de companhias estrangeiras de o dominarem, em vez de o deixarem na mão dos representantes nacionais.

As reflexões de cada vez mais jornalistas de cinema sobre o predomínio de um novo tipo de público e de determinados comportamentos na experiência cinematográfica, bem como a sua percepção de que a mesma era crescentemente recebida de forma alienada pelas plateias dos cinemas de estreia, eram sintomáticas da contradição fundamental do processo de massificação do espectáculo cinematográfico provocado pela multiplicação do número de salas e do crescimento da sua lotação média no final dos anos vinte: graças às novas salas, cada vez mais pessoas experimentavam uma ilusão de elitismo. As primeiras estatísticas sobre a frequência das salas de cinema datam de 1931 e demonstram que quase todos os meses o total de bilhetes vendidos atingia um valor próximo de metade do total da população Lisboeta (Baptista, 2011, p. 25)

De facto, o cinema não vive dissociado do seu espectador e este ganha uma dimensão relevante no sentido em que se constitui uma ilustração da evolução desta arte num contexto nacional. Pois se é certo que se deu uma reviravolta nas próprias sessões cinematográficas, também é certo que estas mutações se verificaram no que respeita aos espectadores das mesmas.

No cinema mudo os filmes podiam não ter expressão sonora mas as salas de cinema eram tudo menos locais sossegados e silenciosos. Pelo contrário, o ruído era constante e muitas vezes ensurdecedor. Os espectadores comentavam os filmes em voz alta, liam os intertítulos para aqueles que não sabiam ler e o

¹⁴¹ As principais salas lisboetas eram geridas pelos grandes distribuidores da época: o Condes, por José Castello Lopes, o Olímpia, por Leopoldo O'Donnell, o Central, por Raul Lopes Freire e o Chiado Terrasse, por Arthur Emaúz. Assim, a relação entre os organismos responsáveis pela exibição e os responsáveis pela distribuição era algo íntima e dominada pelos grandes nomes do panorama nacional. Esta tendência é algo que se mantém nos dias que correm. Por exemplo, a Medeia Filmes (com várias salas de exibição em Lisboa, Porto, Braga, Figueira da Foz, Coimbra, Torres Vedras e Setúbal), dentro do que refere ser o “cinema independente”, encontra-se involuntariamente associada a produtoras como Leopardo Filmes e a sociedades de distribuição de filmes como a Atalanta Filmes, ambas de Paulo Branco. Ao todo são 9 salas no país geridas pelo mesmo homem também responsável por um conjunto de produtoras, algumas das quais ao longo dos anos foram deixando de existir e dando lugares a outras. Quem gere as salas continuam a ser as distribuidoras? “Os sectores da distribuição e de exibição continuaram a ser privados, e a maior parte dos filmes estreados continuou a ser norte-americana, pelo que muitos dos filmes produzidos em Portugal tinham, como hoje ainda têm, grande dificuldade em ser exibidos.” (Reia-Baptista & Moeda, 2012, p.35).

menor erro de projecção¹⁴² ou da orquestra era alvo imediato de protestos exaltados. Muitas vezes, a acção no ecrã era acompanhada por avisos barulhentos e comentários entusiasmados sobre a presumível narrativa. Uma outra curiosidade interessante relativamente às sessões deste tempo remete para o facto de o cinema ser um local de *flirt* permanente. Isto é, os cinemas eram um dos raros locais em que ambos sexos podiam socializar no mesmo espaço – grande importância dada aos bares, varandas e salões de fumo¹⁴³ –, sendo que os piropos eram parte habitual das sessões.

O cinema era, ainda, uma das raras ocasiões em que os dois sexos podiam conviver socialmente e um dos únicos locais onde isso acontecia em semiobscuridade. Aos sons de gritos, aplausos e vivas pelas acções das personagens juntava-se por isso o som dos estalos e bofetadas dos homens e mulheres que assim ripostavam àqueles cuja “agilidade de mão [fazia] patas de aranha em coxas tibias” (Baptista, 2011, p. 23 apud Fialho, p. 77)

O espectador de então era, na sua essência, um público analfabeto, ruidoso, insolente e desavergonhado. Os maestros e projeccionistas eram infernizados durante as sessões e os filmes considerados maus eram vaiados e levavam verdadeiras pateadas, decidindo-se assim – e colectivamente – fracassos e sucessos de bilheteira. Por norma, o tumulto era com maior predominância nos locais mais baratos onde se encontrava o público “menos educado”. Ora, se hoje este cenário é impensável e predominam as salas silenciosas e um público menos leigo, a verdade é que nem sempre assim foi. De facto, o espectador era incitado a fazer parte da exibição, como se fosse um espectáculo ou uma sessão interactiva, coisa que hoje causaria um choque cultural e culminaria certamente num convite a sair. Já dizia José Gomes Ferreira que o cinema é uma arte de multidão. Assim era o cinema português no seu início: um cinema participativo, um cinema de espectáculo. Para o mal ou para o bem, as salas estavam cheias e o cinema prosperava¹⁴⁴.

O facto de o cinema não ser falado não implicava que o som não fosse uma componente dos filmes. Isto é, em quarenta anos de filmes a sua maior característica, comum a todos eles, era o facto de não terem som. No entanto, o termo sonoro pode ser algo redutor no sentido em que os filmes eram, muitas vezes, acompanhados de orquestras e outros tipos de sonorização. Outro aspecto comum a estas produções era o registo fonográfico, em separado, de canções interpretadas por actrizes famosas. No momento da exibição, o gramofone e o aparelho de projecção eram activados em simultâneo, procurando-se uma sincronização entre o som e a imagem.

Também a cor estava presente, muito embora os filmes fossem gravados em película a preto e branco. As cópias dos filmes eram posteriormente coloridas, através da imersão manual em tintas preparadas para os pigmentos pretendidos. No entanto, a cor não surgia apenas como elemento meramente decorativo, mas também como algo prático e simbólico. Isto é, algumas projecções produziam no ecrã efeitos de cintilação fortes que eram atenuados com a pigmentação da película e, além disso, a cor poderia servir como

¹⁴² Nas primeiras exhibições cinematográficas a projecção do filme era feita à manivela. Se falhasse o ritmo da projecção, ou ocorresse outro lapso semelhante, o espectador era incitado a assobiar, gritar ou bater fortemente com os pés no chão.

¹⁴³ As sessões eram relativamente longas, podendo atingir as 3 horas de duração, e os intervalos serviam de pretexto para certos rituais de socialização.

¹⁴⁴ Naturalmente que o facto de ser acessível, de servir como desculpa para uma socialização fundamental aos que a ele aderiam e de ser a novidade do momento são factores a considerar na equação do seu sucesso.

auxiliar da narrativa diferenciando, por exemplo, as cenas de exteriores das de interiores, dia ou noite. Por norma, os intertítulos também eram coloridos.

Como até aqui foi descrito, os anos trinta foram palco de um surgimento repentino de várias novas – ou renovadas – salas de cinema. Este rebentar de novas salas no país culminou também com a estreia do cinema sonoro, acontecimento que originou alguma controvérsia na imprensa de então. No dia 5 de Abril, 1930, no Royal Cine, estreou em Portugal o filme *White Shadows in the South Seas* (1928), acompanhado de vários complementos sonoros. Tal acontecimento foi encarado como marco histórico, tendo mesmo sido assinalado com a presença de várias figuras públicas e políticas de gabarito, como o caso do Presidente da República General Óscar Carmona e outros membros do governo. Com o aparecimento de tal novidade, as salas de cinema tiveram que ser adaptadas a este novo tipo de projecção sonorizado, equipadas com as tecnologias necessárias a este novo tipo de exibição. A reconversão das salas, note-se que os dados são referentes ao caso particular da capital, foi relativamente rápida o que permitiu que as críticas mais acérrimas se fossem diluindo – muito apesar de, inicialmente, estas novidades tecnológicas terem sido alvo de severos ataques.

As críticas, porém, não se centravam apenas no aspecto tecnológico das novas exhibições. Muitos consideravam que o som e a música tornavam os filmes “falados” e não “sonoros” isto porque, numa primeira instância, a introdução surge como novidade e a imagem e a montagem eram remetidas para segundo plano. Também não havia preocupação - por assim se dizer - com os diálogos ou *score* musical, bem como com a frequência a que eram recorridos. Naturalmente que estas questões surgem como reverberações da novidade e não necessariamente de uma corrente estética cinematográfica. Tratava-se de se explorar ao máximo as novas potencialidades técnicas.

Este alarido trazido pelos filmes sonoros, ou filmes falados, coincide ainda com a estreia dos primeiros filmes falados em português. É por esta altura que estreiam em Portugal, através da Paramount, os filmes *A Canção do Berço* (1930), *A Dama que ri* (1931) e *A minha noite de Núpcias* (1931). As 3 adaptações, dos originais americanos, foram rodadas em França em várias versões linguísticas, com actores diferentes e ligeiras adaptações de argumento, sempre que necessário. Havia, pois, a consciência, por parte desta produtora americana, de uma barreira linguística presente a cada fronteira geográfica que poderia condicionar o sucesso dos primeiros filmes sonoros nos países em que a língua não fosse o Inglês. Neste sentido foi adoptada a seguinte estratégia: cada filme teria várias versões em diferentes línguas; a narrativa adaptar-se-ia ligeiramente à microcultura a que estava destinada; e seriam usados actores com mais relevo dentro do país a que se destinariam. Apesar de serem mais dispendiosas as versões multilíngues foram consideradas inicialmente mais adequadas que a dobragem ou a legendagem, talvez por apelarem a um certo nacionalismo ou fomentarem um “*gosto*” de ouvir a “*própria língua falada*”.

O que vem resultar directamente destas versões da Paramount é a vontade de se verem filmes realizados por portugueses - o que, na verdade, é bastante diferente de filmes falados em português. Assim, a crítica cinematográfica portuguesa ia perpetuando esta vontade de se verem histórias portuguesas nos ecrãs portugueses, filmadas por portugueses em locais tipicamente portugueses. O desejo maior era o de que não apenas se promovesse a língua mas também a própria cultura portuguesa – a diferença promovida por alguma crítica entre os filmes falados em português e o “cinema sonoro português”. Assim, o interesse pelo cinema

sonoro fazia-se acompanhar cada vez mais pelo interesse no arranque da produção cinematográfica portuguesa.¹⁴⁵

Havia, pois, um interesse nacional e colectivo na produção de um cinema verdadeiramente português. Este interesse, ao contrário do que se possa pensar, não se fazia sentir apenas nas camadas de entendidos e profissionais do cinema mas também nas próprias pessoas, os espectadores. Viviam-se os tempos em que o público português desejava ir ao cinema ver filmes portugueses, o que culmina no filme *A Severa* (1931), filmado em Portugal e sonorizado em França, e na construção de um estúdio sonoro em território nacional. De facto, é neste ambiente próspero e de incentivo à produção nacional que é fundada a Tobis Portuguesa, cujo filme inaugural foi *A Canção de Lisboa* (1933). Considerado o precursor do género “comédia à portuguesa”, o filme representa um dos períodos mais prósperos, e populares, da história do cinema português, em que as produções de qualidade se aliavam a uma preocupação com o seu público. São, possivelmente, os tempos de ouro do cinema português. Ou então não.

“Mário Jorge Torres confidenciou-me ser sua convicção que o sucesso em sala aquando da estreia das “comédias à portuguesa” era um dos maiores mitos da história do cinema português. Mais, o crítico assegurou-me acreditar que o mito dessa suposta “época de ouro do cinema português” foi cimentado através da televisão pública, sobretudo nas décadas de 1960 e 1970. Segundo Torres, a “comédia à portuguesa” e a televisão pública terão sido usadas como “arma de arremesso” no ataque do poder político à geração do novo cinema português.” (Cunha, 2011, p.153 e 154)

Sejam estes tempos de ouro um mito ou não, *“a comédia, mais do que qualquer outro género, faz apelo ao inconsciente colectivo nacional. O riso é o que há de menos internacional”* (Lemiére, 2006, p.733). Estes são tempos aos quais dificilmente o país voltará, apesar dos recentes *remakes* de Leonel Vieira. No entanto, são tempos com os quais se podem aprender lições fundamentais:

- a) Um filme que não tem qualidade não passa despercebido ou engana o seu espectador. Este, cada vez mais formado e opinativo, aperceber-se-á se o estão a enganar e dificilmente o voltará a permitir - as produções terão que ser obrigatoriamente competentes ou levarão ao descrédito das vindouras e ao seu consequente falhanço prematuro;
- b) Um filme não poderá estar desassociado do seu público, como promovido por alguns realizadores a serem abordados de seguida. Se uma produção cai na pretensão de diminuir o papel do seu espectador criará apenas um afastamento intencionado, nada saudável a uma indústria cinematográfica enraizada e saudável. A integridade estética do filme não tem que ser descurada ou negligenciada ao assumir-se tal compromisso, pelo contrário. O cinema português está repleto de casos castradores e de outros casos em que este balanço e equilíbrio entre o bom e o acessível é feito com uma mestria de génio;
- c) Haverá no português uma certa capacidade de se rir de si próprio. Não parece que isto seja indicativo de que todas as produções devam ser comédias mas sim que há um certo gosto, ou egocentrismo, em se verem reproduzidas histórias e personagens “tipicamente portuguesas”.

¹⁴⁵ O que M. Félix Ribeiro, historiador, jornalista e director da cinemateca, muito sucintamente declarava por um desejo do público português de ver *“cinema português, feito por portugueses, em Portugal”* (Baptista, 2011, p.29 apud M. Félix Ribeiro, p. 279).

do cinema pré-25 de Abril ao cinema português da pós-revolução

As transformações intrínsecas ao surgimento do som no cinema foram, naturalmente, de grande relevância para o panorama da produção nacional. Contudo, a partir dos anos 30, estas transformações tecnológicas cedem lugar a outras de índole diferente. Com efeito, o nacionalismo político-cultural português continuou a marcar profundamente o país e a sua produção cultural – à qual o cinema está subjacente – e ganhou novo peso após o estabelecimento de um regime político autoritário que viria a dominar 41 anos de produção cultural e artística em Portugal.

“A comédia usa como dispositivo principal a inversão dos valores sociais que, após provocarem várias peripécias, equívocos, desentendidos ou disputas – no final são repostos segundo a normalidade. No sentido em que apresenta situações paroxísticas e de inversão dos costumes, regras sociais, valores, a comédia é entendida como cinema escapista.” (Areal, 2011, p.69)

O resto da década de 30 e os anos 40 são, pois, marcados por uma forte tendência para a “comédia à portuguesa”. Esta propensão acaba por levar a que se produzam obras que se vêm a tornar verdadeiros marcos do cinema português e que são, ainda hoje, reconhecidas por diferentes gerações. É o caso de *O Pai Tirano* (1941) ou de *o Pátio das Cantigas* (1942) e tantos outros que fizeram nascer verdadeiras estrelas intemporais¹⁴⁶.

Embora este género ou propensão, assim como o do musical, representem uma época de grande aceitação popular eles eram também alvo de escárnio e fortes críticas, endossados particularmente por António Ferro. O escritor, jornalista¹⁴⁷ e político português, mais conhecido por dirigir o Secretariado de Propaganda Nacional (que posteriormente passou a designar-se Secretariado Nacional de Informação), detestava os filmes que se inseriam nesta categoria da “comédia à portuguesa”, considerando que se tratavam do “*cancro do cinema nacional*”.

“No anúncio da Lei de Protecção ao Cinema Nacional, em Dezembro de 1947, António Ferro foi tudo menos ambíguo ao afirmar que as comédias, «filmes com indiscutível mas lamentável êxito», reveladores do «que há de mais inferior na nossa mentalidade», eram «o cancro do cinema nacional». (Cipriano, 2013, p.65)

Esta foi uma figura determinante para o cinema Português muito embora, para Leitão Ramos, não tenha sabido compreender “os [seus] diversos caminhos possíveis” (2013). Eventualmente os filmes cantados foram perdendo alguma da sua pujança, sendo para Miguel Cipriano (2013) Fado, História de uma Cantadeira (1947) o filme a encerrar esta tendência. Por sua vez, Leonor Areal (2011) entende que este “fim” vem dar lugar a outro tipo de filmes, mais realistas e menos saloios. A uma inclinação para a comédia segue-se uma tendência para o que entende por “*realismo moralista*”, conjunto de filmes cuja preocupação são os assuntos sociais de protagonistas da pequena ou média burguesia e cujos problemas são de teor moralista e propagam uma certa ordem regulada pela igreja. Filmes que serviam o propósito de educar as classes, “*através da sua severidade moral*”, e não o de serem agradáveis às ditas.

Seguem-se os anos 50, unanimemente considerados os anos de decadência do cinema português. Um período negro para a produção nacional, sem novas ideias, sem inovação estética e, sobretudo, sem

¹⁴⁶ Como Vasco Santana e Beatriz Costa.

¹⁴⁷ Aos 19 anos de idade era editor da Revista Orpheu e, mais tarde, escreveu para jornais como O Século e o Diário de Notícias.

público. Isto acontece muito embora se tenha verificado, na altura, a duplicação do número de salas de cinema, salas que exibiam maioritariamente produções de Hollywood e alguns sucessos comerciais franceses e italianos. Assim, é chegado o ano de 1955, conhecido por “*ano zero do cinema português*”, ano em que simplesmente não houve produção de longas-metragens de ficção.

Quase como que a antecipar os eventos descritos, o governo português procede a algumas medidas, no sentido de contrariar os sinais de desgraça próxima do sector cinematográfico nacional. É neste âmbito que, em 1947/48, o governo do Estado Novo cria o primeiro fragmento de legislação do cinema português, através do Art. 11.º da Lei.º 2027 e da criação do “Conselho do Cinema”. Este conjunto de iniciativas visava não só regulamentar e controlar toda a produção cinematográfica nacional, como dar um impulso à produção de ficção e documentários, bem como dos filmes “representativos” de um espírito português e “*que traduzissem “a psicologia, os costumes, as tradições, a história, a alma colectiva do povo” ou se inspirassem nos grandes temas da vida e da cultura universais*” (Areal, 2011)¹⁴⁸. A 11 de Abril de 1949, surgem os Decretos-Leis nºs 35 369 e 37 370 que vêm enquadrar toda a produção cinematográfica nacional até à Lei.º 7/71, da responsabilidade do governo de Marcelo Caetano. Um resultado directo da Lei.º 2027 é o Fundo do Cinema Nacional, criado no mesmo ano, que veio substituir o Fundo do Comissariado do Desemprego, e a partir do qual se podia financiar parte da produção do cinema português (subsídios ou empréstimos). Ora, o cinema nacional de então não pode ser compreendido fora de uma realidade política autoritária, daí que seja ainda importante referir o Secretariado Nacional de Informação, Cultura Popular e Turismo (parte integrante da Direcção Geral de Espectáculos) ou Secretariado Nacional de Informação (SNI), anterior Secretariado da Propaganda Nacional. É neste contexto que o cinema português, após a sua época de ouro, passa a ser enquadrado numa perspectiva de propaganda partidária, em que é dada primazia ao documentário e aos filmes institucionais que, através da informação veiculada, transmitiam os ideais e grandes feitos do regime de Salazar. A ficção era, assim, relegada para segundo plano, muito embora existissem certos realizadores mais afectos ao regime e outros menos conformistas a produzirem ficção nacional¹⁴⁹.

Apesar desta preocupação evidente e medidas de incentivo à produção o cinema português parece estagnar até aos anos 60, causa que Leonor Areal (2011) atribui também a uma falta de apetência e mestria dos próprios realizadores, medianos. Assim, a pouca qualidade de grande parte dos filmes portugueses da década de 50 fica a dever-se, na sua opinião, a uma falta de visão na arte de realizar e ao entendimento do papel do realizador como mero funcionalismo, alguém com pouca autonomia e engenho. No fundo, a autora refere-se ao domínio - ou falta dele - das técnicas ou *teknai* cinematográficas de que fala João Maria Mendes¹⁵⁰, em *Objectos únicos e diferentes: Por uma nova cultura organizacional do cinema português*

¹⁴⁸ A autora refere, ainda, que para Luís Pina esta lei representa o nascimento do subsídio directo e a tendência do cineasta para se tornar funcionário do estado – este princípio de centralização ou de dependência dos subsídios estatais persiste até hoje.

¹⁴⁹ Arthur Duarte é um realizador fortemente associado ao regime, ainda assim José de Matos-Cruz (E7, 2014) considera esta associação algo enganosa entendendo Duarte como um homem de vanguarda e um dos realizadores portugueses mais internacionais. Manuel Guimarães é um realizador com obra intrigante na altura, fugindo aos cânones políticos e estéticos do cinema do regime.

¹⁵⁰ A sua definição de *teknai* tem como suporte Aristóteles. Segundo este, *Teknê* significa arte, ofício, habilidade, técnica e a disposição produtiva do intelecto prático.

contemporâneo (artigo integrante da publicação *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*)¹⁵¹.

O tipo de cinema que visa informar para formar é, portanto, acompanhado de uma forte censura, presença inevitável mas contornada durante os anos de despotismo e tirania vividos em Portugal. De acordo com Leonor Areal (2011), o cinema das décadas de 50, 60 e 70 pode ser agrupado da seguinte forma: um cinema conformista; o cinema que se lhe opõe, de resistência, e que pode surgir através de um neo-realismo português ou do cinema novo; e o cinema livre, este apenas a ser considerado após a revolução.

A censura é, pois, uma fatalidade presente não só em Portugal mas em toda a Europa. Também nos Estados Unidos da América ela se fazia sentir, com o período de provação do Código de Hays em 1930 e a sua posterior entrada em vigor, a 1934. Porém, esta tradição da censura não se encontrava tão enraizada além-fronteiras, sendo que a primeira lei de censura portuguesa já datava de 1925. Uma outra característica interessante é o facto de a censura não ser um organismo estático no tempo. Na verdade, a censura portuguesa era algo volátil, servindo interesses variados e abrangentes ao longo das décadas até ao período de revolução. Por exemplo, se outrora filmes com uma linguagem visual violenta eram automaticamente alvo de cortes ou proibidos à nascença, com a entrada de Portugal em guerra estas produções belicistas não só eram aceites como eram desejadas, de forma a se incitarem os jovens à guerra. O belicismo passa de algo totalmente proibido a algo aceitável e desejável, consoante a agenda política do regime¹⁵².

A lei n.º 1748, de 16 de Fevereiro de 1925, já “proíbe a exibição de filmes contra a moral” e o Decreto n.º 11459, de 20 de Fevereiro de 1926, “regulamenta a lei sobre filmes contrários à moral”. O primeiro decreto sobre censura que se conhece após a instauração do Estado Novo em 1926 é o Decreto n.º 13564, de 6 de Maio de 1927, que enumerava as representações proibidas: “Art. 133.º - É rigorosamente interdita a exibição de fitas perniciosas para a educação do povo, de incitamento ao crime, atentatórias da moral e do regime político e social vigorantes e designadamente as que apresentarem cenas que contenham: maus-tratos a mulheres; torturas a homens e a animais; personagens nuas; bailes lascivos; operações cirúrgicas; execuções capitais; casas de prostituição; assassinios; roubo com arrombamento ou com violação de domicílio, em que pelos pormenores apresentados, se possa avaliar dos meios empregados para cometer tal delito; a glorificação do crime por meio de letreiros ou efeitos fotográficos”. (...) em 1945 é instituída uma Comissão de Censura, pelo Decreto-Lei n.º 34560 (...). Em 1952 cria-se a primeira tabela de classificação etária, reformulada depois em 1957.” (Areal, 2011, p.46 e 47 apud Lauro António, 1978, p.17-19)

Portanto, tudo aquilo que poderia ser colocado ao serviço do Terror Português estava completamente proibidíssimo e punido por lei. Mais se afere que, além desta lei vir a prejudicar causticamente um cinema de Terror em Portugal, o seu carácter mutável não implicava que não fosse eficaz. De facto, a censura aplicada nas imagens filmadas era bastante mais eficiente que a censura prévia dos guiões e a única forma de se lhe escapar estaria dependente do bom senso dos realizadores e produtores dos filmes, que através de uma auto-censura teriam que recorrer a subterfúgios de forma a não perderem dinheiro ou o valor artístico das suas produções. Havia, assim, um outro tipo de censura, talvez o mais eficaz de todos, que surgia por parte dos

¹⁵¹ A argumentação de Leonor Areal (2011) assenta no funcionalismo e moralismo. Para exemplificar o exposto, a autora recorre à evidenciação das práticas de produção da altura, falando das seguintes categorias: argumento, adaptação de obra literária, diálogos, sequência, planificação e realização ou direcção. Estes eram processos realizados por pessoas diferentes até, no âmbito do cinema novo português, serem agrupados maioritariamente nas categorias argumento e realização.

¹⁵² Chaimite (1953), filme que exhibe um olhar sobre as guerras do século XIX no território de Moçambique, é exemplo dessa realidade.

próprios profissionais que praticavam o cinema e para que pudessem escapar à ameaçadora censura oficial - por paradoxal que possa parecer. Esta censura política era reforçada por um certo moralismo, referido anteriormente, propagado nos filmes dirigidos a um público maioritariamente analfabeto e essencialmente “paternalistas”, como refere Leonor Areal (2011). Filmes cujas intenções eram as de estabelecer padrões e as de oferecer modelos positivos socialmente aceites e moralmente correctos. Tratava-se de um certo imobilismo individual do espectador e de um abafamento social das ideias – uma opressão interiorizada – que impedia a representação livre e individual do imaginário dos portugueses.

De uma forma simples, seria da seguinte forma que funcionaria a censura em Portugal. Inicialmente os filmes eram censurados através da supervisão dos seus guiões e profissionais responsáveis ou ligados aos mesmos. Após a sua conclusão, se aceites na fase inicial, todos eles eram sujeitos à Comissão de Censura aos Espectáculos. Aqui seriam alvo de possíveis cortes ou a total proibição, como chegou a acontecer a certos filmes que só conseguiram estrear após a revolução. Estes cortes só poderiam ser evitados com grande engenho dos responsáveis pelo filme e, portanto, de uma auto-censura dos mesmos. Por fim, mas não menos importante, a própria selecção dos filmes pelo Fundo Nacional do Cinema para financiamento do Estado¹⁵³.

De facto, as próprias condições de produção de um filme determinam a desenvoltura de uma “certa cinematografia” em detrimento de outra. Assim como a criação e a construção de uma obra cinematográfica, neste caso a portuguesa, se encontra associada a critérios comerciais ou a agendas e interesses por parte de quem financia. Ora veja-se o caso actual no que respeita ao financiamento do estado. O cinema culturalmente empenhado de que fala Henrique Espírito Santo (2014)¹⁵⁴, Director de Produção de filmes como *O Recado* (1972) e *Meus Amigos* (1974), implica apenas e unicamente o financiamento de “*filmes sérios*”, por oposição às “*cowboiadas*” que refere.

"Não era fazer cinema ou filmes difíceis de entendimento do espectador, mas partia-se do princípio de que um filme que recebe um subsídio, num país onde não há uma indústria cinematográfica, esses subsídios têm de beneficiar coisas culturais, porque, havendo uma indústria, meu amigo, [cada um] faz o que quiser, desde a pornografia até aos filmes intelectualmente empenhados. Agora que um subsídio não pode ser desbaratado nesse tipo de filmes, isso acho que não" (Henrique Espírito Santo, in DN de 09-03-2014)

“*Esse tipo de filmes*”, expressão pejorativa, assume um preconceito aberto e declarado. Haverá outro tipo de censura mais perigoso que este? “*Havendo subsídio, tem que haver coisa séria*” e a definição do que se entende por filme sério está ao encargo de um grupo de pessoas detentoras do poder de atribuir financiamento a determinados filmes em detrimento de outros. Naturalmente que isto acabará por acontecer sempre, visto que o Estado não pode nem é obrigado a financiar todas as propostas de filmes a concurso. No entanto, esta posição é algo redutora uma vez que encontra apenas duas pontas antagónicas e distantes: por um lado os filmes sérios que permitam a quem os vê “*a possibilidade de [adquirir] novos conhecimentos*” ou a representação de um povo mas que nem sempre encontram o interesse dos espectadores, e por outro os filmes que possam suscitar algum interesse junto do espectador e que por isso mesmo são automaticamente

¹⁵³ No Arquivo Nacional da Torre do Tombo encontram-se disponíveis as actas da Comissão de Censura aos Espectáculos. No entanto, é de se notar que muitos destes actos de corte e censura eram verbalizados não estando, portanto, registados.

¹⁵⁴ Em entrevista à Lusa, 9 de Março de 2014, disponível na versão *online* do Diário de Notícias.

rotulados como sendo meras cowboiadas ou filmes maus, sem sumo para se espremer. Ou por outra, a velha guerra entre o cinema de autor e o cinema comercial.

Esta será sempre uma questão de perspectiva. Já Edgar Pêra diz que sobriedade é não mais que uma forma de ditadura.

“Para mim, a questão não tem a ver sequer com o ritmo, tem mesmo mais a ver com essa ideia de sobriedade, de que “isto é uma coisa menos séria”. Essa ideia de que isto é uma coisa muito séria tira-me do sério.” (Pêra, E3, 2014)

Não pode o estado financiar *As 1001 Noites*¹⁵⁵ (2015) e ao mesmo tempo um filme de Terror? Porquê? O que é um filme sério, empenhado culturalmente? Quais são os critérios? Que filmes representam verdadeiramente o país? Será *A Janela* (2001)? *As 1001 Noites* (2015). *Branca de Neve* (2000)?

Henrique Espírito Santo (2014) considera, ainda, o filme *Branca de Neve* (2000) como um acto de coragem. Um filme que faz uso da irreverência do seu realizador, ou do seu génio. Este objecto raro do cinema português pode ser encarado como um acto de coragem ou simplesmente como um filme-aberração. Para Márcia Luças (2012) não será nem um nem outro mas, sim, um “*cinema de imagem imaginada*” (Luças, 2012, p.221). A autora faz referência à noção de reserva que “*será assim a suspensão de um gesto que conserva espaço para eventuais alterações remetendo, igualmente, para tudo aquilo que não é mostrado.*” (Luças, 2012, p.221). Assim, para Luças (2012), *Branca de Neve* (2000) não será um vazio em filme mas uma superfície que se transforma em ecrã “*que o fruïdor é obrigado a preencher com algo que suponha equivaler ao que lhe é censurado*” (Luças, 2012, p.225). Não será um filme, mas todos os filmes que o espectador terá em si. Da mesma forma, para Francesco Giarrusso (2012), esta subtracção da visão será um potenciar da imagem. Porém, esta não será apenas do ponto de vista da construção literária, que possui em si o perfeccionismo na construção da imagem, mas também de um ponto de vista sonoro e da linguagem:

“A anulação do olhar restitui-nos a noite escura de onde provêm as personagens “confusas e tristes [...] cujo soluço é a melodia da tagarelice walseriana” [Benjamin, 2010]: esse murmúrio aquático, cujo fluxo irreprimível é cadenciado pelo vai e vem das repetições através das quais Walser corrói o sentido das palavras para potenciar a beleza sonora, a harmonia rítmica, o seu poder hipnótico, anulando a função representativa e meramente narrativa do ato de linguagem. Da mesma forma, Monteiro subtrai ao cinema a visão para incrementar o seu poder imagético: “o verbo faz-se carne e habita entre nós”, tornando-se onnipresente e físico como a imagem. O discurso verbal das personagens de Branca de Neve põe em ação as nossas capacidades auditivas – “Em vez de olhar prefiro escutar.” (Giarrusso, 2012, p.210 e 211)

Além disso, para o autor, as fotografias de Walser deitado no chão “*explicitam a ambiguidade existencial da imagem, o hiato entre o ser e o não-ser que as caracteriza*”, “*a imobilidade da fotografia, o seu colocar-se fora do tempo numa dimensão temporal que não nos pertence, (...) a estaticidade da imagem*” (Giarrusso, 2012, p.210), assim como a própria neve, associada à fotografia, detém em si uma noção de conserva do instante “*capaz de preservar um corpo já ausente para garantir eternamente a sua presença*” (Giarrusso, 2012, p.210).

¹⁵⁵ É importante referir que o filme de Miguel Gomes, composto por 3 volumes, não obteve apenas subsídios do Estado português. *As 1001 Noites* (2015), tudo indica, estará ainda disponível para visionamento online na plataforma de vídeo-on-demand MUBI: “*MUBI has signed its first theatrical deal. In a pioneering partnership with New Wave Films, MUBI will release Miguel Gomes’ “Arabian Nights” in theaters across the U.K. and Ireland. MUBI will then show the film online.*” (Leo Barraclough in Variety de 21-07-2015).

Esta é, pois, eterna ou não, uma obra polémica. Tanto há quem a venere como quem falhe em percebê-la. Seja qual fora a posição que cada um possa ter, importa que se compreenda tratar-se de um filme com subsídio estatal. Reflicta-se no seguinte. Os pretos, as ordinarices, a gíria calão de César Monteiro e os seus actos de coragem - como urinar em cima de um palco exibindo o seu órgão sexual para a câmara -, passam como vanguarda portuguesa enquanto outros filmes foram abruptamente condenados por serem “*menos empenhados culturalmente*”. Como os filmes de Macedo.

Eu fiz aquilo que eu queria fazer e que entendi que devia fazer. (...) Nunca me preocupei. (...) Mas eu penso que havia aqui mais do que isso, havia um preconceito. Havia um preconceito realmente em relação às coisas que eu fazia. (...) Eu fazia o que queria e isso é uma coisa que não é bem vista. Aqui em Portugal as pessoas não aceitam isso, gostam de impor. Nós vemos, por exemplo, as críticas que eu recebia, os críticos faziam aos meus filmes, não era propriamente uma crítica digamos a uma obra era no fundo o crítico a querer impor as ideias dele e cheio de raiva porque eu não seguia as coisas que ele entendia que eu devia seguir. E eu sempre disse “Não, eu faço o que eu quero e não aquilo os outros querem”, e isso é uma coisa que não é bem vista em Portugal.” (Macedo, E2, 2014)

Filmes severamente criticados pelo próprio João César Monteiro. A respeito de Sete Balas para Selma (1967), filme que Macedo considera ter sido a sua verdadeira escola e que contém mais de 1000 planos diferentes (E2, 2014), manifestou-se da seguinte forma:

“Diria ainda que o mais conflagrador é a sensação de Balas para Selma ser o filme de um tipo vencido pelo sistema e que só é capaz de sobreviver colaborando com o sistema que o bate. (...) Importa sim, a batalha comum por um Cinema Novo que o senhor Macedo desacredita com esta Selma escancarada a toda a inanidade” João César Monteiro, “A linha de demarcação”, O Tempo e o Modo, n.º 67, Jan. 1969:128.” (Areal, 2011, p.273)

A referência a Macedo como tipo-que-colabora-com-o-sistema-que-o-bate poderá estar relacionada com o facto de 7 Balas ter sido apoiado na altura pela censura – por motivos alheios ao realizador. Da mesma forma, A Promessa (1973), o primeiro filme português a ser seleccionado para composição oficial de Cannes¹⁵⁶, foi desvalorizado e atacado publicamente por parte dos membros do novo cinema.

“Note-se que esse reconhecimento europeu foi ele próprio tirado pela força e coerência do núcleo fundador dessa escola. A Promessa, de António de Macedo, foi em 1973 o primeiro filme português a ser escolhido para a selecção oficial de Cannes, mas nem por isso deixou de esbarrar, em Portugal, com uma forte barragem crítica por parte do Novo Cinema.” (Areal, 2011, p. 273 apud Monteiro, 2004, p. 33)

Portanto, não importará tanto que o Estado ceda subsídios para materializar a criatividade de um realizador, mesmo que este dinheiro culmine num filme de planos negros conspurcado por pontuais e breves imagens do céu e ruínas. Importa que não ceda subsídios para materializar todo o tipo de criatividade que não apenas a resultante de um entendimento normalizado e fechado do que deve ser o cinema em Portugal. Portanto, para a questão “*que moral, que política ou que interesse público justifica que se gaste um milhão de contos a produzir uma telenovela?*” (João Lopes in *cinema2000* de 10-11-2000) serve a resposta: a mesma que justifica que se gaste um milhão de contos em filmes, por exemplo, sem imagem.

Não se trata, pois, de estabelecer o que é bom e o que é mau – ou seria apenas mais uma perpetuação do que aqui tem vindo a ser condenado. Não se tratam de preferências, trata-se de se evidenciar que esta

¹⁵⁶ Do qual também não há registo em DVD.

persistência apenas num certo tipo de cinema possa ser altamente prejudicial a uma indústria nacional saudável, a um cinema saudável.

“Globalmente, a escola portuguesa pode ser sintetizada pela opção radical por um cinema autoral, que João Mário Grilo assim define: “Voltando as costas a uma opção industrializante, o cinema português construiu a sua identidade em torno de outros factores: liberdade criativa, afirmação de um imaginário português, originalidade formal, inscrição “protocolar” na história do cinema.” (Areal, 2012, p.113)

Talvez não haja indústria do cinema em Portugal porque não se procura que haja uma. *“A estratégia para o cinema português é não haver estratégia”* (Leite, 2012, p.486). Está tudo derrotado. Aceitam todos a não existência de indústria no país sem reclamar a possibilidade de financiamento para os filmes portugueses, em vez do tal subsídio confortável que o Estado garante. Os filmes “sérios” - seja lá o que isso for - não podem ser os únicos merecedores de subsídios estatais. Assim como o Estado não pode nem deve ser para os produtores portugueses o único recurso de financiamento. Para Henrique Espírito Santo (2014), ligado às produções Veredas (1978) e Recordações da Casa Amarela (1989), ambas de César Monteiro, como não há indústria não se podem financiar filmes comerciais. O que parece não ser perceptível é que os filmes portugueses mais comerciais são, precisamente, os filmes de Manoel de Oliveira - claramente inseridos numa linguagem autoral. A própria ideia de um cinema comercial em Portugal tem telhados de vidro:

“O que é que é comercial? Já há esse conceito quando se está num mercado que é o mercado cultural. O ser comercial não é necessariamente fazer coisas para o grande público. Nós nem sequer temos os meios para. Pronto, às vezes há umas comédias que funcionam mas (...) nada passa Badajoz. Quer dizer, os filmes podem fazer aqui 400 000 espectadores mas não chegam a Sevilha sequer. Não estreiam lá. Mesmo aqui ao lado não estreiam. Portanto, não são comerciais. As pessoas esquecem-se de uma coisa que é: o cinema é um mercado global, não é um mercado nacional. As pessoas confundem um filme ter êxito em Portugal com um filme ser comercial. Não há ligação nenhuma, não tem nada a ver.” (Pêra, E3, 2014)

A guerra entre o cinema de autor e o cinema comercial é uma falácia. Há que perecer. Ou talvez não seja, uma vez que é o verdadeiro marco do cinema português – como a Nouvelle Vague está para os franceses e o Neo-realismo está para os italianos -, ainda que inspirado no estrangeiro. Porém, o que a história do cinema português nos diz - e não há como fugir a essa verdade – é que dessa guerra resulta um ferido grave, o próprio cinema português. É bonito fazer filmes para passarem lá fora mas também seria bonito que se fizessem mais filmes que interessassem ser vistos cá dentro. Sem abertura não há valor criativo, sem respeito não há diversidade, sem um compromisso não há uma produção continuada.

Não obstante, o cinema novo ou o novo cinema português é um marco fundamental para a compreensão da situação cinematográfica de então, bem como da actual. Ao contrário do que se possa pensar, este movimento surge com o forte intuito de estabelecer uma nova ligação com o público português, que foi perdendo o interesse com a falta de qualidade dos novos filmes e dos novos actores, acusados de procurarem imitar a fórmula da comédia.

“O cinema português, vivendo nos últimos anos uma desconsoladora mediocridade, precisa de sangue novo. (...) LUGAR AOS NOVOS!” (Areal, 2011, p. 367 apud Revista Filme, 1960, n.º 20)

Imperava uma necessidade de se fazer história, através de uma ruptura com o cinema de então e da defesa um novo cinema português. Esta clivagem era de igual forma sustentada pela imprensa de então que passa a promover este novo cinema de autor. Portanto, o que precede o novo cinema português é, precisamente, esta necessidade de dar lugar ao sangue novo. No entanto, e embora possam estes cineastas ter inaugurado uma certa forma de se fazer cinema em Portugal, é importante referir que não se tratava de um grupo coeso, ou de uma escola cinematográfica, mas sim de um conjunto de pessoas como vontades semelhantes mas com forte mutações e directrizes individualistas. Ora atente-se no seguinte:

“Movimentos e escolas surgem geralmente na história do cinema para se opôr à concepção dominante e impôr um olhar ou um estilo novo. Se as escolas parecem grupos homogêneos de cineastas frequentemente colocados sob a égide de uma personalidade forte, os movimentos são constituídos por indivíduos muito diferentes reunidos em volta de um objectivo comum.” (Areal, 2012, p. 97 e 98)

“A ideia de escola nacional pode ser questionada. É bem verdade que muitos movimentos artísticos sofrem influências estrangeiras e só por si essa influência os vincula mais a uma estética exógena do que à cultura local; a internacionalização é e sempre foi a natureza da maior parte dos movimentos artísticos. Também é certo que o cinema, mais que todas as artes, tem uma difusão internacional que se impõe a qualquer nível da recepção, e não apenas artística; assim, qualquer realizador português foi certamente mais influenciado pelas cinematografias estrangeiras do que pela sua própria.” (Areal, 2012, p.98)

Aqui não interessará tanto a unicidade - ou não - de um grupo, tão-pouco as características estéticas de uma forma única de se fazer cinema apregoada por indivíduos desse mesmo grupo, mas o intuito inicial de onde se parte: a vontade de reconquistar o público português.

Cada filme inserido nesta forma de se pensar o cinema é, assim, um marco importante da história cinematográfica portuguesa. No entanto, o verdadeiro início desta corrente surge com os filmes *Os Verdes Anos* (1963); *Belarmino* (1964) e *Domingo à Tarde* (1966). *Os Verdes Anos* trouxe consigo uma revolução no discurso através do seu carácter alusivo, das lacunas e a capacidade de trespassar os subentendidos sem que para isso se tivesse que se desafiar o poder¹⁵⁷. Obra simples, sem grandes efeitos de *mise-en-scène*, mas que não esconde as suas referências a uma nova cinematografia francesa. *Belarmino*, por sua vez, é igualmente inovador, no sentido em que se apresenta quase como um filme híbrido, ora pendendo para o documentário ora pendendo para a ficção. Curioso é que *Belarmino* surge como forte crítica ao Portugal de então, não fosse o pugilista português e não estaria condenado ao fracasso.

“Porém, a dicotomia – cinema de autor versus cinema comercial – não colhe completamente; pois sabemos, desde início, que Fernando Lopes ou Paulo Rocha tencionavam fazer obras que chegassem ao grande público; se não o lograram, terá sido talvez por inexperiência, como eles mesmo reconheceram pouco tempo depois. Por outro lado, obras houve que foram bem sucedidas em relação ao público, sem deixarem de ser inovadoras (como Domingo à Tarde, O Cerco, A Promessa, Perdido por Cem).” (Areal, 2011, p.274)

Domingo à Tarde (1966) é um filme de importância maior para a compreensão desta escola – ou não escola¹⁵⁸ - cinematográfica portuguesa. Não só o filme mas, na verdade, o homem que o proporcionou e que

¹⁵⁷ Muito embora Paulo Rocha tivesse declarado ser sua intenção a de, em parte gorada, fazer um drama de faca e alquidar.

¹⁵⁸ Segundo Jacques Lemièrre (2012) a escola portuguesa (termo usado pela primeira vez por Paulo Rocha) é um caso singular e estranho, é “um cinema artesanal, anarquista e visionário, caso muito estranho no panorama mundial”. No entanto, para Leonor Areal (2011), embora um movimento possa conduzir à

foi o pai de um conjunto de filmes sem igual na história de cinema português. Tendo sido falhadas as tentativas anteriores de se conquistar os públicos surge, em 66, o filme de António de Macedo que vem impor uma nova fórmula. De facto, e segundo o próprio, todo o filme foi pensado e construído de forma a fazer com que o público fosse aos poucos sendo introduzido na narrativa. O próprio início é diferente dos filmes de então, havendo uma continuidade de imagens acompanhadas de um narrador que vai descrevendo a realidade do filme. Só então começam a surgir as personagens, no seu habitat natural, e posteriormente os diálogos. Esta forma era algo desconhecida ao público português e, mesmo sendo inovadora, conseguiu a sua atenção, tornando-se um filme bem-sucedido¹⁵⁹.

São estas 3 obras diferentes, realizadas por 3 homens diferentes. Todas elas inovadoras, partilhavam o mesmo produtor, António da Cunha Telles, e essa necessidade de ir ao encontro do público português. No entanto, é aqui que começam a surgir certas divergências.

De facto, a nova geração de 60 encontra-se na senda vanguardista cinematográfica em que os seus cineastas, ou sua grande maioria, estudaram no estrangeiro. Assim, a cinematografia portuguesa é mais influenciada por um cinema estrangeiro que propriamente português, sendo que apenas 4 destes 17 realizadores não se formaram fora. Foram eles António Campos, com obra no documentário, Rogério Ceitil e António Faria, estes três tendo iniciado carreira em formatos de cinema amador (8mm e 16mm), e António de Macedo. Este será o mais relevante para que se possa ilustrar esta cisão dentro do novo cinema português, uma vez que detinha uma visão diferente do que seria verdadeiramente importante para o cinema nacional. Esta concepção moderna por oposição ao cinema clássico não lhe interessava tanto quanto aos seus pares. Era, pois, mais importante um cinema de interesse que um cinema dominado por questões estéticas, inserido no que se entendida por cinema moderno português. Na verdade, ambas partes procedem à realização de filmes modernos e competentes, mas uma parte ao encontro do público e a outra foge dele. Era a escolha de um cinema de intransigência: *“a prática de um certo cinema, o cinema que só tolera e reconhece a sua própria austera e radical intransigência”*, como explica João César Monteiro (Leonor Areal, 2010). Este cinema intransigente, autoral, seria o único cinema aceitável pelo que certos filmes, mesmo sendo reconhecidos internacionalmente, foram afincadamente desconsiderados e maltratados publicamente.

“Tentámos um cinema mais acessível ao público. Isto é, transmitir mensagens mas que o público não fugisse da sala. Portanto, mas isso era um grupo à parte: era eu, o Fonseca e Costa, o Joaquim Leitão, o Luís Filipe Rocha. Que era um grupo mais ou menos mal dito dentro daquele cinema português que as pessoas consideravam “sim, senhor” que era o grande cinema português e que eu há uns tempos chamei a “escola do bocejo.” (Macedo, E2, 2014)

Assim, esta separação litigiosa torna-se evidente, nos anos 70/ 80, sobretudo dentro do grupo inicial. Parte mantém-se fiel a um cinema artisticamente poético (inserido numa visão Baziana ou de Pasolini) ostracizando, excomungando e publicamente enxovalhando todos os que pensassem de forma diferente. Macedo recusa o que entende por “escola do bocejo” e dá fulgor a uma carreira única e multifacetada. Este

constituição de uma escola cinematográfica este pressupõe uma partilha de objectivos e de medidas a tomar, o que não acontece no caso português.

¹⁵⁹ Ainda que o filme em questão tenha sido um sucesso comercial e simultaneamente um filme inovador, marco do cinema novo, não se encontra hoje um DVD deste filme - ao contrário do que acontece com os outros dois aqui mencionados.

será, assim parece, o precursor de um cinema diferente em Portugal, um cinema original, irreverente - à sua moda -, com qualidade e que não se esquece do seu público – ainda que nem todos os seus filmes se tenham verificado êxitos de bilheteira.

A noção de escola portuguesa, nascida num âmbito do novo cinema, estendeu-se pelos anos 70, 80 e 90 a novas gerações de cineastas. No entanto, não deixa de ser curioso que outros se tenham afastado dessa cultura inicial, evoluindo ao encontro de um cinema mais ligado ao seu público.

“Sobretudo a partir de 1978, passada a época da união revolucionária, torna-se clara (...) uma cisão em que alguns dos fundadores do Novo Cinema, como António-Pedro Vasconcelos e José Fonseca e Costa, rejeitam a filiação na estética de Oliveira e da “escola portuguesa” que com ele se identifica, experimentando alguns sucessos de público nacional, como Kilas, o Mau da Fita (1978), em que uma das personagens, numa frase citada na promoção do filme, dirá mesmo: “porque é que os filmes portugueses são tão chatos?” (Areal, 2011, apud Monteiro, 2004, p. 34-35)

É igualmente interessante que Manoel de Oliveira recuse fazer parte do que se entende por cinema novo português:

“Há uma linha de continuidade de raiz portuguesa, não minha. Eu não fiz escola: não fiz neo-realismo, nem expressionismo, nem impressionismo, nem o Novo Cinema. Eu fui novo e diferente, toda a vida, e assim serei. Ninguém é meu discípulo, e eu não sou discípulo de ninguém. Sou filho de Portugal, e tenho uma raiz portuguesa, que é comum aos outros.” (Areal, 2012, p.268 apud Manoel de oliveira in Público de 10-9-2004)

Opunham-se, pois, “os que continuavam a pugnar por um “cinema de autor” e os que defendiam um “cinema comum para espectadores comuns” (Areal, 2011). Algo que, como temos vindo a apontar, ainda hoje é perpetuado. Talvez este seja o erro maior que a história do cinema português nos ensina, o da intolerância. Talvez o cinema português não tenha que ser uniformizado ou padronizado ou coerente. Talvez o cinema português seja apenas um jardim exótico de plantas com nomes estranhos, como diz Edgar Pêra (E3, 2014). Um jardim onde há lugar para a diversidade¹⁶⁰, embora essa diversidade nem sempre seja incentivada ou exista apenas dentro de um único género.

Chegados aqui, é relevante estabelecer uma diferenciação entre o cinema novo, das décadas de 60 e as suas ramificações vindouras, de um cinema neo-realista português que o antecede, encabeçado essencialmente por Manuel Guimarães. Ambos podem ser enquadrados, de acordo com Leonor Areal (2011), num cinema de resistência, por oposição a um cinema conformista. No entanto, eles divergem na sua essência e forma. Se se considerar que um cinema de resistência será um cinema que, como explica Leonor Areal citando Eduardo Geadá, exigirá uma subordinação do ponto de vista estético ao ponto de vista político então apenas o cinema de Manuel Guimarães será verdadeiramente um cinema de resistência. O cinema

¹⁶⁰ “Depois de 1961, temos acima de tudo, um cinema *sui generis*, em que cada obra constitui o seu próprio género, daqui resultando, na globalidade, um cinema *sine genere*, sem género. Um cinema que só reconhece uma única e decisiva fronteira: entre o cinema de autor e o que não é de autor. Dentro do cinema de autor, são aceites e até cultivadas as justaposições e misturas de géneros. (...) São portanto mais as diferenças entre os filmes do cinema novo do que as suas semelhanças, não há unidade entre eles. Podemos até dizer que cada filme é como um ovni; (...) pois cada filme aponta um caminho diferente, e cada autor muda de rumo filme a filme.” (Areal, 2011, p. 372)

novo, por outro lado, e em determinados casos fará uso dessa vertente estética para escapar à censura e, posteriormente, para evidenciar algumas mensagens subliminares.

De acordo com Jacques Lemièrre (Areal, 2012, p.103, apud Lemièrre, 1995, p. 3), o cinema novo assenta em questões de ordem estética e, numa vertente mais filosófica e de criação, em simbologias. Assim, o autor formula uma hipótese de definição da escola – ou não-escola – portuguesa com base em 3 parâmetros: “1. obras que tratam o cinema como arte moderna; 2. artistas que se concebem como resistentes a uma normalização industrial; 3. um cinema que pratica em modo maior a interrogação sobre a questão nacional.”

O cinema novo, ou novo cinema português, caracteriza-se, assim, - de resto, como já foi possível confirmar – pela recusa de uma indústria e pela aceitação apenas de um cinema como arte. Para tal, faz uso do recurso à alusão, à elipse, ao plano sequência¹⁶¹, à forma como é trabalhado o tempo no filme, à sua carga metafísica e a uma simbologia nacional.

“Vários realizadores desta escola participaram de uma dupla tendência estética: por um lado, uma mutação das formas narrativas e, por outro, uma ideia de resistência cultural cada vez mais activa. Em quase todos está latente uma crença no cinema enquanto criação de real mais do que como meio de representação, a expectativa de revelar em vez de manifestar; a experiência do tempo directo enquanto elemento estrutural da narrativa; e o papel do actor enquanto encarnação do gesto que lhe mascara a intimidade.” (Areal, 2011, p. 276)

De um ponto de vista ontológico e linguístico, é um cinema essencialmente *baziniano*, embora absorva muito de Bresson e de um cinema lírico e poético de Pasolini¹⁶². São marcas frequentes os longos discursos sem marcas de oralidade, a teatralidade¹⁶³. É ainda importante o lugar dado à *mise-en-scène* por oposição ao *découpage clássico*. O monólogo (interior e geralmente ouvido em voz-off), o ensaísmo e o lirismo são igualmente constantes no cinema novo, levando à criação de personagens isoladas, fechadas misteriosas e solitárias. Estas personagens ensimesmadas, como diz Areal (2011), exprimem-se com regularidade por actos violentos que servem como forma de libertarem as suas frustrações e emoções enterradas, silenciadas¹⁶⁴.

¹⁶¹ “A definição de plano-sequência foi inventada por André Bazin para designar uma sucessão de planos encadeados numa só tomada (take) e assim formando uma sequência de planos. O plano-sequência é então uma tomada de imagens onde o tempo diégético corresponde exactamente ao tempo do plano, sem haver saltos de tempo, de espaço ou de ponto de vista criados na montagem. (...) Assim, se esta sequência de acções e cenas acontecer numa só tomada em plano fixo ou imóvel, este plano-sequência, em vez de reenquadrar a acção, é como um quadro onde passa uma sequência de acções e, consoante as personagens se posicionam em relação à câmara estática, variam de escala e enquadramento, do grande plano ao plano geral.” (Areal, 2011, p.285)

¹⁶² “Das leituras feitas sobre cinema, onde, além de Bresson, podemos destacar André Bazin, cujos preceitos informam e efectivamente nos ajudam a interpretar esteticamente o cinema português, a ponto de podermos dizer que a escola portuguesa é, de um ponto de vista estilístico, tendencialmente baziniana.” (Areal, 2011, p. 278-279)

¹⁶³ Esta influência da arte teatral é mais directa e abertamente abraçada no cinema de Manoel de Oliveira mas também surge em certos filmes de João César Monteiro, por exemplo, como *Veredas* (1978) e *Silvestre* (1981). Por outro lado, filmes como *O Bobo* (1978) e *Os Demónios de Alcácer Quibir* (1977) fazem uso do teatro, dentro do filme, como forma de se questionarem os poderes instituídos e a decadência da nação.

¹⁶⁴ Isto, contudo, não vem beneficiar o Terror, pois na sua grande generalidade não há monstros introspectivos - embora se verifique, em certos casos, um espectador culpado, quando levado a aceitar a pele

O novo cinema português trabalhava, assim, os espaços, os décors, a narrativa subjectivada, a estética. Um cinema literário que se recusa a ser entendido pelo seu conteúdo. Este era pois um movimento em essência artístico e apenas indirectamente político:

“Inspirados, é certo, pela chamada política dos autores da crítica francesa e da nouvelle vague (no sentido de uma defesa do autor de cinema em relação aos sistemas de produção), os cineastas portugueses encetaram uma outra política, no sentido mais preciso do termo; uma política não através do cinema, mas no meio social do cinema. A sua posição politicamente neutral possibilitou uma infiltração no sistema sem desvendar o seu oposicionismo. O inimigo dos cineastas era a censura; não era o poder político. Assim foi que a geração do novo cinema, paradoxalmente, se pode constituir com um grupo no poder, como explicou Paulo Filipe Monteiro.” (Areal, 2011, p.378)

Ao contrário do que acontecia com o cinema novo, nos anos 50, Manuel Guimarães viu os seus filmes sofrerem pesadas investidas da censura. Não sendo um cinema conformista (que estabelecia logo de início os seus protagonistas e os conduzia a um final triunfante por entre adversidades), e não sendo um cinema existencialista (carregado de alusões ou elipses), Manuel Guimarães afirma não ter feito o cinema que queria mas o cinema que podia. Este chega mesmo a fazer *A Costureirinha da Sé* (1959), a que chama uma “*fitá comercialona*” (Areal, 2011), pelo qual sofreu críticas acérrimas.

Com a excepção deste último, os seus filmes caracterizam-se por se enquadrarem numa corrente neo-realista italiana e espanhola, embora esta última com menor evidência. Assim, a sua expressão era a de um cineasta clássico inserido numa vertente moderna, “*de recorte límpido e construção dramática sólida*”, como refere Areal (2011). Nos seus filmes quase não existe alusão mas, sim, alegorias e metáforas, simbolismos e “*formas retóricas de grande clareza e legibilidade*”. Um cinema onde as temáticas, o desenvolvimento e as personagens, são verdadeiramente portuguesas, caracterizando-se ainda pelas suas muitas personagens, marginais, sempre pertencentes a um colectivo. Algumas delas irrelevantes para a narrativa, mas que perduram no plano fazendo uma ponte para o próximo. Planos que perduram e se alongam no tempo mas sem que necessariamente revelem toda a trama. Estes são os momentos entre o que já aconteceu e o que está por acontecer, momentos privilegiados pelo neo-realismo. É a primazia dada aos instantes em que a personagem principal sai e deixa espaço por preencher, dando lugar aos que ainda estão no *frame* ou estão prestes a entrar. É uma insistência nos extras que nunca serão conhecidos ou abordados no filme, que são efémeros, e seriam alvo de corte noutra qualquer tendência cinematográfica. Para o neo-realismo estes não são extras, excessivos ou distractivos, mas vitais e, portanto, merecedores de tempo e atenção. O excesso e desperdício de alguns torna-se a essência de outros.

Além destes distintivos, o cinema de Manuel de Guimarães caracteriza-se pela sua afronta à política do seu tempo, dos costumes dos seus semelhantes e do seu descontentamento. Ainda que não fosse combativo era um cinema de resistência, sendo Manuel Guimarães o pai do neo-realismo de resistência português. Um cinema enquanto arte, dotado de uma consciência social.

do monstro - e as personagens não são violentas por serem parte constituinte de um filme de Terror. Este, quando surge, ao de leve, é para servir um outro propósito, neste caso, o propósito de uma personagem problemática. É uma violência justificada pelo drama e não uma violência típica a um filme de Terror.

“Não inventar uma história que se parece com a realidade, mas contar com a realidade como se fosse uma história.” É sob o prisma do humanismo que podemos essencialmente distinguir a obra de Guimarães da restante produção portuguesa coesa. Mas é também pela recusa do cinema conformista, escapista e idealista que nasce o neo-realismo português no cinema.” (Areal, 2011, p.348)

Contudo, esta perspectiva não é unânime uma vez que, de acordo com Areal (2011), há quem considere não existir realmente um neo-realismo português – a não ser na literatura -, de modo que Manuel de Guimarães não poderia ser assim o seu representante máximo. Este foi também alvo de crítica, acusado de aderir ao neo-realismo por ser uma moda ou por filmes como *Vidas Sem Rumo* (1956) procurarem ao mesmo tempo ser realistas e líricos. Estas críticas eram provenientes daqueles que procuravam um exemplar cinematográfico verdadeiramente português e que por isso atacavam tudo o resto. O seu cinema foi também considerado honesto e sincero, mas sem que conseguisse por isso ser moderno, como seriam – mais uma vez - os filmes do cinema novo¹⁶⁵.

Chegados aqui, é preciso que se atente no seguinte. Se o cinema de resistência de Guimarães sofreu variadas e duras investidas da censura e crítica, o cinema novo conseguiu escapar a ambas sob o cunho da alegoria e inovação. Se uns não percebiam as conotações políticas nestes filmes, outros eram demasiado intransigentes para reconhecerem inovação noutros filmes que não os seus.

Ambos os movimentos procuraram sobreviver, cada um da forma que sabia e podia, numa sociedade despota, pouco alfabetizada e altamente reprimida, e sujeitos a condicionantes pesadas e castradoras. A esta censura há que adicionar uma auto-censura a que o processo criativo estava condenado à nascença e um outro tipo de castração: o da intolerância e recusa da diversidade. Se é verdade que estas foram tendências que caracterizam grande parte da história do cinema nacional e que, portanto, são fundamentais para a compreensão do cinema que temos hoje, também é verdade que após o 25 de Abril se verifica um surto do documentário no panorama cinematográfico português que vem condicionar a produção de ficção. Assim, falar do Cinema de Terror português é compreender todas as fases do cinema português - confusões políticas, crises sociais e culturais - que marcaram a evolução do país e continuam com o seu selo afincadamente cunhado.

É ainda importante que se destaque o papel da Fundação Calouste Gulbenkian que, em 1968, decide financiar filmes da nova geração de cineastas. Como explica Macedo (E2, 2014), em 1967, fruto de uma necessidade de discutir o cinema nacional e ainda numa altura de unicidade do grupo do novo cinema português, ocorre no Porto a Semana do Novo Cinema Português. Durante essa semana foram visionados os filmes de produção nacional até então, tendo sido posteriormente discutida a possibilidade de se dar forma a uma nova indústria da arte das imagens em Portugal. O *Ofício do Cinema em Portugal* é o resultado desses dias de trabalho e discussão, documento onde é procurada a Fundação para se obter financiamento. No entanto, sendo que a Fundação poderia apenas financiar arte, cultura ou actividades sem fins lucrativos, e uma vez que o cinema é em parte uma indústria, Azeredo Perdigão, dirigente da altura, propôs a criação de uma cooperativa cultural. É assim que surge o Centro Português do Cinema (CPC), cooperativa encabeçada

¹⁶⁵ “Globalmente diremos que o trabalho de Manuel Guimarães merece boa nota, pela sua honestidade e sinceridade profissional. (...) Não sendo um filme moderno – no sentido em que Belarmino o era.” (Areal, 2011 p.333 apud Lauro António, 1965 p.100).

pelos membros do cinema novo português, para a qual era doado financiamento e total liberdade criativa por parte da Fundação. O dinheiro era confiado aos realizadores sem qualquer contrapartida, apenas para o benefício da arte cinematográfica portuguesa. Quase como resposta directa, o governo de Marcelo Caetano cria o Instituto Português do Cinema (IPC)¹⁶⁶ e, ainda, a Escola Piloto para a Formação de Profissionais de Cinema, futura Escola de Cinema, instalada no Conservatório Nacional de Teatro. De Instituto Português do Cinema evolui-se para Instituto Português da Arte Cinematográfica e Audiovisual (IPACA) que, por sua vez, passa a ser designado por Instituto do Cinema, do Audiovisual e Multimédia (ICAM)¹⁶⁷ e, por fim, o que hoje se conhece por Instituto do Cinema e do Audiovisual (ICA).

De forma a se compreender o cinema nacional é igualmente importante que se percebam enumeras outras questões, mais relacionadas com o seu aspecto de indústria. São elas a produção, a distribuição e o próprio financiamento dos filmes. Em *Objectos únicos e diferentes Por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo* (Mendes, 2013) algumas destas questões encontram-se explícitas com mais clareza e destaque, embora aqui apenas se abordará a questão da distribuição e a do financiamento.

“Relativamente à distribuição e exibição, foi orçamentada em conjunto com o filme a sua edição em DVD, disponibilização a televisões, ou a distribuidoras via internet? Os exibidores que exploraram o circuito comercial das salas de cinema associaram-se de algum modo ao projecto? Em que fase do seu desenvolvimento e de que forma, concretamente? Foi discutida a necessidade de dobragem ou legendagem, com vista à distribuição e exibição internacionais? E essa necessidade foi orçamentada?” (Mendes, 2012, p.127).

São estas questões tidas em consideração na fase de desenvolvimento e planificação de um filme? Porque se não forem “*salvo excepções (sempre as houve) apenas será possível produzir mais do mesmo, porventura deixando, por desleixo, agravarem-se procedimentos, contratualizações e hábitos de trabalho tendencialmente incapacitantes*” (Mendes, 2012, p.127).

Da mesma forma, o facto de o financiamento estatal, ou o poder de decisão, estar, há anos, na mão de um grupo reduzido de 5 pessoas escolhido pelo governo é algo assustador. Todo o poder de decisão está nas mãos de um conjunto altamente reduzido de indivíduos que nem sempre têm formação ou experiência no cinema. Antes de este modelo ser adoptado existia o chamado Conselho de Cinema, composto por 16 pessoas de variadas actividades ligadas ao ramo: realizadores, produtores, exibidores, distribuidores, entre outros. Devido à heterogeneidade do grupo muitos dos interesses acabavam por ser antagónicos, havendo uma necessidade de se chegar a um compromisso. Trata-se de uma escolha equilibrada entre qualidade e apetência dos públicos, justificada pelas tomadas de decisão a ocorrerem dentro de um entendimento profissional e qualificadas das várias vertentes da indústria cinematográfica. A opção por um júri advém de uma certa pressão realizada por membros do cinema novo português, numa tentativa de erradicar todo o cinema que não fosse o seu. A escolha deste júri a cargo do Ministro da Cultura levava a que este se baseasse nos conselhos deste grupo do novo cinema português, entrando assim numa espécie de círculo fechado incrivelmente difícil de trespassar. Esta tendência vem apenas agravar a falta de liberdade inerente a qualquer

¹⁶⁶ As semelhanças no próprio nome, segundo Macedo, devem-se a um hábito comum do governo criar este tipo de confusões. Assim, era frequente o IPC receber correspondência destinada ao CPC e vice-versa.

¹⁶⁷ O “Português” cai com a entrada do país numa realidade europeia.

tipo de selecção – em vez de ser combatida ela é edificada e perpetuada pelos organismos responsáveis e com responsabilidades para com o nosso cinema.

“O chamado ‘novo cinema’ pôde, ainda antes do 25 de Abril, controlar todos ou quase todos os lugares da instituição ‘cinema’, tendo assim nas mãos o poder de produzir, ensinar e criticar.” (Cunha, 2013 p.182 e 183 apud Monteiro, 2000, p.306).

Não há como negar uma certa herança que se foi passando de geração em geração, principalmente pela escola de cinema onde alguns dos professores eram a vanguarda do cinema novo – ou parte dela. A este peso legado vem juntar-se uma crítica, muitas vezes corrosiva e destrutiva, em certos casos encabeçada por realizadores. Num contexto artístico como este não haveria nunca a liberdade necessária a um filme de Terror, assim como não haveria durante os anos de tiranismo e despotismo vividos por cá – algo que a tentativa conturbada de Sttau Monteiro adaptar Branquinho da Fonseca para o teatro, em 1964, vem comprovar. Hoje, porém, não se corre o risco da tortura e censura instaurada. O máximo que poderá acontecer a um realizador português que almeje mais que um cinema novo na sua forma de ver o cinema nacional é cair no ridículo e no cliché das “cowboiadas” e “fitas comercialonas”. Mantém-se, assim, a semi-clandestinidade de alguns.

Desde 50 a 70, o cinema português sofreu várias mutações. De forma sucinta, pode afirmar-se que passou por um cinema conformista, bem como por um cinema de resistência. Chegados aqui, importa referir um outro marco decisivo e vital para a compreensão do cinema português, marco esse que se prende com a Revolução de 1974: o cinema livre, referido por Areal (2011).

De facto, os anos que antecederam a revolução mostravam uma sociedade em transição. Procurava-se no cinema um olhar livre, como até então lhe tinha sido negado. A revolução trouxe consigo a ocupação dos serviços do Estado, a transformação do Sindicato dos Profissionais do Cinema, a formação de uma Comissão de Cineastas Antifascistas, a criação de duas novas Cooperativas de Cinema, e exigia-se o poder aos cineastas e a todos os que faziam cinema. Exigia-se liberdade em todos os sectores da sociedade, o cinema não era excepção. Mas o cinema livre nunca foi verdadeiramente livre, mesmo depois da revolução. Isto é, este movimento cinematográfico através das cooperativas acabou por filmar/registar toda a revolução, bem como todo o período de confusão pós-revolução que se instalou no país. Todo este registo foi efectuado numa perspectiva documental, de actualidade, com equipas reduzidas, dentro do que se pode dizer ser um cinema de intervenção: um cinema de referência sobretudo às lutas sociais que acabou por servir como testemunha da transformação político-social vivida pelo país. Será, pois, mais um cinema de registo filmado de acontecimentos que um cinema propriamente livre, uma vez que poucos filmes de ficção são realizados neste período.

Dentro do cinema de Abril podem destacar-se assim 3 correntes: os filmes de intervenção política directa, maioritariamente documentários¹⁶⁸; os filmes de ficção de carácter político, onde a narrativa se encontrava deliberadamente refém do conteúdo revolucionário e ideológico; e os filmes que procuravam uma

¹⁶⁸ Destaque para os filmes de Rui Simões.

realidade portuguesa mais próxima, mas que ainda assim permaneciam em grande parte ligados às memórias do passado¹⁶⁹.

Assim, mesmo após o 25 de Abril, essa ligação dos portugueses ao passado mantém-se forte - quer parecer, praticamente até aos dias que correm. Passada a necessidade óbvia de registar o 25 de Abril, o PREC e todo esse período conturbado de adaptação, e mesmo após o regresso da ficção, os conteúdos dos filmes parecem não estar completamente desassociados dessa realidade déspota ainda muito vívida na memória dos cineastas portugueses. É neste sentido que, mesmo abraçando a liberdade, continuam a fazer-se filmes sobre e com “pais tiranos”, filmes sobre o antigo regime ou semelhantes opressores, filmes sobre a revolução, filmes que buscam as raízes, filmes que procuram uma identidade portuguesa. São exemplos, A Fuga (1977), Os Demónios de Alcácer Quibir (1977), Verde Por Fora, Vermelho Por Dentro (1980), O Bobo (1987) e muitos mais. 2015 chega e continuam a fazer-se filmes sobre a figura de Salazar¹⁷⁰. A liberdade chega ao país, mas demora um pouco mais a chegar aos profissionais de cinema – não por trabalharem sob ameaças, censura, mas por continuarem ainda algo presos a essas memórias de um passado castrador.

Se até aqui foi possível identificar 3 tipos de censura – uma censura institucionalizada, a consequente auto-censura, e uma censura democrática – pode também ser identificado, nos dois anos que se seguem à revolução, um novo atentado à liberdade do cinema. Ainda em 74, depois da queda de um regime déspota, o Movimento das Forças Armadas procede a um conjunto de medidas de forma a garantir a tão desejada Liberdade. Estas medidas deveriam, no entanto, manter fora da opinião pública os segredos militares de estado e evitar perturbações no seio da população. Foi neste sentido que se criou um comité *ad hoc* que viria a controlar a imprensa, a rádio, a televisão, o teatro e o cinema.

“A abolição total da censura é, em qualquer momento de restabelecimento de liberdades cívicas, um passo que se pede imediatamente, com a certeza de constituir uma medida largamente popular. Mas o problema não é tão simples como à primeira vista poderá parecer. (...) entre a situação acima reprovada e a anarquia total na distribuição e projecção vai uma grande distância, um verdadeiro abismo. (...) Assim, da mesma forma que qualquer democracia não considerará limitação da liberdade o impedir-se o ataque às suas próprias estruturas – pois de alguns axiomas tem de partir – também nos não parece limitação de liberdade defender-se o povo da exploração fácil e de rápidos efeitos desmoralizadores. A moral cristã, para quem a conheça no verdadeiro sentido, é uma moral dinâmica e procura a realização integral do Homem; na maior parte dos seus aspectos é comum a todos os homens de boa vontade embora, para o cristão, seja enriquecida e sustentada pela Fé.” (Cunha, 2014, p.463 e 464)

Ora, o excerto do texto publicado no n.º 1222 (1-VI-1974) do Boletim Cinematográfico mostra, por um lado, que há uma necessidade de controlar o povo, evitando que este entre num estado de anarquia e, por outro, evidencia uma forte presença da moral religiosa, que não foi dissipada com o fim do regime *Deus, Pátria, Família*. Estava o país livre de Salazar mas não estava ainda livre do cunho pesado da Fé católica, dos santíssimos sacramentos e dos tendes piedade. Assim, filmes como A Clockwork Orange (1971), Ultimo tango a Parigi (1972), Don't Look Now (1973) e Emmanuelle (1974) foram considerados como sendo eróticos, mesmo pornográficos, e “condenáveis”. Filmes de género? Nem pensar.

¹⁶⁹ Nós Por Cá Todos Bem (1978) e Trás-Os-Montes (1976) são dois exemplos desta última corrente sendo que ambos ingressam na ficção e no documental. O primeiro tem a particularidade de ser biográfico.

¹⁷⁰ Embora, o caso Capitão Falcão (2015) seja uma abordagem completamente diferente das existentes até à data.

Foi neste sentido que o Gabinete do Delegado à Secretaria de Estado da Informação e do Turismo apresentou uma proposta de classificação etária para os filmes a serem exibidos em território nacional. Interditos a menores de 18 anos; Não aconselháveis a menores de 18 anos; Não aconselháveis a menores de 13 anos; e, Para todos (maiores de 6 anos). Paralelamente, o Secretariado de Cinema e Rádio – *“órgão da Igreja Católica criado com o objectivo de ajudar “ao desenvolvimento da cultura cinematográfica de todo o povo, dentro de uma perspectiva cristã”* (Cunha, 2014, p. 463) – tinha uma agenda muito própria e os seus critérios de classificação dos filmes variavam de forma diferente: *“T – Para Todos, AA – Adolescentes e Adultos; A – Adultos; AR – Adultos com Reservas; C – Condenável.”* (Cunha, 2014, p.465). Assim, este secretariado acrescentava à classificação etária oficial uma outra categoria que entendessem fazer sentido.

Filmes *“pornográficos”, “gratuitos”, “demasiado próximos do público”* seriam, pois, algo condenável, como evidencia a declaração do Secretariado.

“A classificação condenável pretende prevenir o espectador para os aspectos gravemente negativos contidos no filme, chamando a atenção para uma análise consciente. Assinalam-se com esta classificação filmes muitas vezes produzidos para uma exploração desonesta da facilidade em angariar público para temas ou situações fortemente reprováveis. Incluem-se também aquelas produções que defendem uma inversão de valores, apresentando-a. São, na maior parte dos casos, filmes sem grande valor cinematográfico.” (Cunha, 2014, p.465)

Na prática, nenhum dos filmes seria proibido de estreiar nas salas portuguesas. Contudo, existia um acordo apalavrado entre as Forças Armadas e os distribuidores de forma a impedir estes conteúdos condenáveis no mercado nacional, pelo menos durante o Governo Provisório. Com efeito, filmes *“picantes”*, filmes com uma *“ausência da moral”*, com uma *“degradação”* da condição humana; filmes com *“excessos comportamentais”*; filmes *“atentados aos valores da sociedade portuguesa”*; filmes com nus, *“filmes contra-revolucionários, reaccionários e pornográficos”* eram filmes, usando um eufemismo, malditos (Cunha, 2014).

O problema maior é que, parte dos filmes condenáveis, dificilmente seriam filmes porno, verificando-se uma incompetência ou dificuldade em distinguir o erótico do pornográfico e uma inocência na não-compreensão das consequências destas classificações pesadas:

“Esses adjetivos eram usados em apreciações a filmes que simplesmente incluíam cenas de nudez ou de insinuações sexuais, filmes que, na mesma época, não eram considerados “eróticos” ou “pornográficos” em outros países.” (Cunha, 2014, p.466)

Havia, no entanto, quem defendesse uma não-precipitação na leitura destas questões, visto que *“depois de um longo período de forçado jejum, a tendência de qualquer esfomeado é para comer à bruta”* (Cunha, 2014, p. 467). Poderia ser o interesse do público nestes filmes eróticos uma “febre”, natural a um povo durante muitos anos privado, e poderiam ser estes filmes uma forma de pequenas e médias distribuidoras e exibidoras evitarem a falência. Portanto, se uns condenavam moralmente e religiosamente o género pornográfico, outros mostravam que poderia ser de interesse regular este cinema em Portugal. Seria, pois, de interesse proceder a uma legislação destes filmes pornográficos e distingui-los dos filmes eróticos, o problema seria aplicar essa legislação:

“A classificação de um filme como pornográfico dependeria sempre do critério, ou da simples opinião pessoal, adoptado pelos responsáveis por esta tarefa. O bom senso da comissão dos membros da comissão, as pressões ideológicas e comerciais dos interessados ou do interesse do público poderia condenar essa classificação. O caso do filme italo-francês Saló ou 120 Dias de Sodoma (Salò o le 120 giornate di Sodoma, 1975, de Pier Paolo Pasolini) é exemplar e pertinente para concluir este texto. Considerado maldito entre diversos países europeus, o filme teria sido proposto para estreiar em Portugal pela Rank Filmes, mas aguardava pela necessária autorização. Para tomar uma decisão, o Ministro Almeida Santos promoveu visionamentos privados com alguns críticos e decidiu que: “Enquanto eu cá estiver, o filme não será exibido!”. A decisão gerou larga polémica por ter sido considerada por muitos como arbitrária e despropositada (Cinema 15, VI-1976: 1). Depois de aprovada a legislação específica, o filme estrearia em Setembro de 1976 no cinema Mundial e com uma classificação de Interdito a menores de 18 anos. Nessa altura, Almeida Santos já não era Ministro.” (Cunha, 2014, p.470)

Tudo o que aqui tem vindo a ser abordado, nestes 2 anos que se seguem à Revolução dos Cravos, é relevante pelas seguintes razões: primeiro, continua a mostrar um preconceito contra tudo o que não se insere numa norma edificada por alguns com poder para – neste caso, as forças armadas e os cristãos devotos –; segundo, aponta para o facto de a produção cinematográfica portuguesa continuar sujeita ao bom senso de desconhecidos, se dependente do Estado; terceiro, aponta para um ambiente hostil ao Terror, mesmo após o fim da ditadura.

Como já havia sido esclarecido, há muito do sexual no Terror. Ademais, não seria apenas o sexo, mas também o obsceno e o violento, a incomodar as entidades da altura. Como se procurou demonstrar, a essência do Terror seria toda ela de se repudiar e a se excluir. Esta censura leprosa não permitiria a realização de filmes de Terror portugueses, não quando a moral e boa conduta do povo português fosse posta em causa. O Terror sai uma vez mais prejudicado deste atentado à liberdade, desta imposição de moralidades interesseiras. Assim, se a ditadura não havia beneficiado o cinema de Terror, também os primeiros anos de liberdade – ou quase-liberdade – não se mostraram muito melhores. Factor que se agravou com a proliferação de uma tendência não-ficcional nos anos que se seguiram, como já havia sido apontado, e da pouco ficção a se fazer até os anos 80 continuar, regra geral, associada às mazelas de um regime autoritário relativamente recente.

A ficção voltará em 80, ainda algo ligada ao documentário. Em 84 surge O Lugar do Morto (1984), de António-Pedro Vasconcelos e, pela primeira vez em muito tempo, produz-se um verdadeiro sucesso de bilheteira – durante muitos anos foi o filme português mais visto. Em 86 vem a CEE, Portugal torna-se oficialmente membro. O país passa a estar inserido no que seria um grupo de países com sentido comunitário e de união. O português já não será apenas português, será também europeu. São várias as mudanças que se verificam no país. Mudanças sociais, a generalização da televisão, o aparecimento do vídeo, entre outras. Apesar das mudanças a se verificarem permanecem as mesmas questões. O que mudou em relação à distribuição de filmes com a revolução? Como e onde buscar financiamento para os filmes portugueses? Até onde vai o dever do Estado? O que pode ser feito para melhorar a conjuntura actual?

“Aparentemente parece que fizemos uma revolução para nos tornarmos como os outros. A partir do momento em que fizemos uma revolução podíamos ter sido tudo, até os mais diferentes dos outros. Nós conformámo-nos a uma certa existência de pequeno mal. Nós não merecemos a revolução que tivemos. Eu costumo dizer, um bocado ironicamente, que o momento mais trágico da revolução foi quando alguém se lembrou de meter um cravo na espingarda. Porque nas revoluções é preciso que o sangue corra.” (João Mário Grilo in Visão de 09-07-2010)

Para João Mário Grilo o país não merece a revolução que teve; e a revolução não foi a mais adequada às necessidades dos portugueses. Tudo permanece igual. *“Foi um encanto pitoresco. Pagamos a factura disso, os Pides continuam todos aí, nada foi verdadeiramente purgado.”* (João Mário Grilo in Visão de 09-07-2010). Importa ainda reflectir no que nos diz João Botelho:

“Em Portugal o cinema é uma prática irregular e torna-se demasiado sério. Quando se filma de 3 em 3 anos, de 4 em 4, as pessoas ficam sérias. Têm que fazer coisas importantes. Depois também tem a ver com o facto de a prosa em Portugal ser mais fraca que a poesia, a poesia é mais forte e nós temos mais a ver com a contemplação que com a acção, gostamos mais de olhar que de agir. Isso marcou o cinema todo, a nós todos.” (Botelho, *A Terra Vista das Nuvens* (1986 -1997), 1998)¹⁷¹

Lemière parece confirmar esta tendência filosófica do cinema português, referindo-se a *“um povo que não tem, digamos, tradição filosófica, mas cujos realizadores e poetas são organicamente muito filosóficos, muito atentos ao tempo”* (Lemière, 2012, p. 63). Assim, apesar de no cinema português existirem realizadores que *“fazem um cinema enraizado na temática da morte, do luto, da lembrança, da memória”* (Lemière, 2012, p. 63), isto não se materializa necessariamente num Cinema de Terror Português.

Nos anos 90 a clivagem entre o cinema de indústria e o cinema de arte acentua-se. Há uma nova geração de cineastas, formados em Portugal, e o produtor assume um papel importante na montagem financeira dos filmes e no estabelecimento da ponte entre eles e o público. A tendência é a da do desaparecimento das pequenas produtoras. Paulo Branco e Tino Navarro viriam a dominar o mercado até aos dias de hoje. O primeiro, mais ligado ao Manoel de Oliveira e um cinema de autor – mas que produziu também Pedro Costa e Villaverde, realizadores igualmente aclamados. O segundo, a produzir sucessos de bilheteira, por vezes com realizadores novos ou menos conhecidos, como Adão e Eva (1995) e Tentação (1997). Os anos 90 trazem, ainda, o filme *Os Mutantes* (1998), de Teresa Villaverde, um espécime belíssimo do cinema português, cheio de personagens marginais, dramas urbanos, famílias disfuncionais e dos planos mais bonitos e inventivos que o cinema português já conheceu. Nas palavras de Tiago Baptista (2008), um filme que *“não podia ser mais diferente da vontade de tocar a essência da psicologia colectiva nacional que caracterizara os filmes da “escola portuguesa”* (Baptista, 2008, p. 186). Seria um filme realista mas não à moda do cinema novo. Estes são os anos, a meio dos anos 90, em que surgem realizadores a inundarem nos seus filmes um sentido de realidade e do presente. Para o autor, até aqui *“poucos, em suma, tinham mergulhado tão profundamente no país e, ao mesmo tempo, se tinham distanciado tanto dele.”* (Baptista, 2008, p. 177).

Por fim, importa apenas lembrar o ressurgimento dos telefilmes. Filmes feitos para serem distribuídos também em televisão, tendo portanto um público assegurado. Aqui ter-se-á verificado um certo incentivo a uma indústria nacional de cinema, em que também as televisões deram o seu contributo ao audiovisual português. Segue-se, uma vez mais, uma tendência para o olhar documental, desta feita como uma contestação da sociedade multi-cultural, levantando questões, não deixando de acompanhar as alterações

¹⁷¹ Saguenaíl parece partilhar de uma visão semelhante, pelo menos em parte: *“Quem faz um filme de cinco em cinco anos precisa de três vidas para saber do ofício”* (Saguenaíl, 2012, p.186).

sócio-culturais do país – e não como veículo de servência a uma ideologia política. Por fim, verificar-se-á o advento do fenómeno da curta-metragem, aspecto a abordar um pouco mais à frente na investigação.

“Em primeiro lugar, há factos. Quem diz “o cinema português nunca existiu” não pode negar a existência de 461 filmes, produzidos e realizados em Portugal e por portugueses. (...) Em 100 anos de história, o número é baixote. (...) Muitos ou poucos, foi para o que deu o peditório. Viram-se e vêem-se. Logo existem”. (Bénard da Costa, 1996, P. 27)

Na sua curta vida o cinema português passou por muito. O que aqui se procurou fazer foi apenas um exercício breve e humilde de viagem ao passado, realçando momentos relevantes à investigação. Não obstante, ele existe, há provas disso. Se há muito cinema português ou se há pouco é menos relevante. Menos relevante ainda é a tentativa de atribuir categorias/escolas a esses filmes. Importa é que se perceba cada um destes casos particulares, ou inseridos em movimentos mais ou menos claros, como fundamentais para a história do cinema português e, agora, para o cinema português contemporâneo. O que se procura de seguida é que haja uma total liberdade e desprendimento de preconceitos. Que se abrace o cinema português pelo que ele verdadeiramente é, sem que esteja escondido ou mascarado por pretensões castradoras ou imposições irrisórias, com a certeza única de que a vida muda o cinema mas o cinema também muda a vida.

ENTREVISTAS

“Há segredos entre os vivos que chamam as sombras dos mortos.”
- Manoel de Oliveira¹⁷²

da Introdução

Chegada esta componente essencial ao estudo convém que sejam explicados com rigor os métodos de pesquisa e análise utilizados, de forma a retirar conclusões válidas e relevantes - o propósito de qualquer investigação. De uma forma geral, serão evidenciados de seguida os aspectos gerais da pesquisa; o tipo e natureza dos casos de estudo; os procedimentos e guias para a recolha de dados; triangulação de dados; outras informações relevantes para um melhor entendimento da recolha de dados; e, por fim, a própria estrutura e análise dos dados, bem como uma posterior reflexão e considerações.

De uma forma directa, a presente metodologia procura dar resposta às seguintes questões:

- O que é um filme de Terror?
- Quais os filmes portugueses considerados Terror?
- Qual tem sido a evolução do Cinema de Terror Português?
- Quais as fraquezas e forças do Cinema de Terror Português?
- Qual o papel dos novos *media* e plataformas digitais na concepção dos conteúdos audiovisuais de Terror em Portugal?
- Existe uma alteração na forma como se pensa e consome o cinema?
- Que novas formas de consumo de cinema se têm vindo a evidenciar?

Cada uma destas questões permitirá encontrar resposta para a Questão de Partida, na qual se fundamenta todo o Projecto de investigação. Para que tal aconteça, a presente análise metodológica assenta num conjunto de profissionais ligados ao género e ao cinema português, no geral: realizadores, produtores, historiadores, críticos, entre outros. Serão estes a poder responder com mais clareza às questões evidenciadas. Neste sentido, foi, pois, abordada a Perspectiva de Especialistas: 8 entrevistas a um conjunto de entendidos do Cinema Português, no geral, e do Cinema de Terror. Por “entendidos” perceba-se alguém com conhecimento empírico sobre o Cinema de Terror Português.

da Descrição dos casos de estudo

O estudo em questão tem como base de análise um conjunto de pessoas que, pela sua experiência profissional e pessoal no cinema português, se tornaram pilares fundamentais para o entendimento do Cinema de Terror nacional. Elas são os profissionais, por um lado, com um largo conhecimento empírico do cinema nacional e, por outro, são também os que têm vindo a trabalhar dentro do género e, como tal, possuem em si a sabedoria e conhecimento empírico necessários a uma melhor compreensão do problema a estudar. O estudo é complementado com uma análise cuidada dos filmes compreendidos pela investigação. Neste sentido, o estudo de caso é múltiplo uma vez que foram 63 os filmes analisados, além de os

¹⁷² Francisca (1981).

entrevistados serem igualmente diversos nas suas profissões – muito embora todas elas se enquadrem dentro da área do Cinema. No entanto, falar-se-á dos filmes um pouco mais para a frente, sendo que o foco por agora permanece os entrevistados.

De forma a se compreenderem os casos de estudo é necessário o estabelecimento de uma conjuntura sócio-económica e cultural. Assim, a cada entrevistado antecede-se uma contextualização. Esta informação não só permite averiguar certos ditames da produção ou referentes ao entrevistado como pode levantar novas pistas para a investigação, quando associada aos filmes visualizados e aos entrevistados em análise.

Os dados e informação recolhidos foram triangulados com outras fontes de informação: publicações periódicas, artigos, livros, documentos institucionais, dados do ICA, estudos que se possam assemelhar, informação *online*, entre outros. Dentro das fontes de informação usadas podem encontrar-se as seguintes:

- Entrevistas com guião, gravadas presencialmente (áudio), a peritos do Cinema de Terror portugueses: realizadores, produtores, críticos e historiadores.
- Filmes de produção nacional e co-produções;
- Documentação variada, relativa aos filmes e entrevistados;
- Informação de arquivos institucionais, relativa aos filmes e entrevistados;
- Observação (dos entrevistados, sítios *online*, publicações periódicas, entre outros);
- Contexto sócio-económico e cultural que envolvem as produções cinematográficas analisadas e os entrevistados;
- Contacto com outras pessoas que, apesar de não se apresentarem na análise metodológica, são igualmente entendidas na matéria e da maior utilidade para a investigação.

É, ainda, importante que se tenham em consideração alguns aspectos. As entrevistas foram efectuadas pelo próprio investigador. No decorrer das mesmas, foi permitido acesso a documentos e contactos confidenciais, disponibilizados pelos próprios entrevistados. Para a transcrição e posterior codificação das entrevistas foi utilizado o *software* Nvivo e toda a investigação foi registada, passo a passo, num diário pessoal de investigação. Por fim, há que considerar as diferenças existentes em cada entrevistado e o diferente contexto espacio-temporal dos dados recolhidos, uma vez que nem toda a recolha foi feita de forma continuada.

Durante a recolha dos dados analisados as questões a que eles procuram dar resposta estiveram sempre presentes. Previamente à realização das entrevistas foi consultado material relacionado com o estudo a desenvolver e material relativo aos entrevistados e tema de entrevista, de forma a providenciar um contexto mais claro e aprofundado. Foi estabelecido um guião de entrevista, comum a todos os entrevistados, no qual se encontram presentes as questões essenciais ao estudo e a serem analisadas de seguida. No entanto, as entrevistas não se cingiram a apenas essas questões, tendo sido dada alguma liberdade ao entrevistado para desenvolver e, ainda, responder a mais questões previamente pensadas pelo investigador ou que se afiguram pertinentes no momento da entrevista. Portanto, essencialmente todos os entrevistados responderam às mesmas questões base, não tendo sido descurada a individualidade de cada um. Desta forma foi possível assegurar as respostas, mais ou menos claras, necessárias às questões colocadas, mas não se descuraram os aspectos pertinentes, reflexões, possíveis pistas e considerações de cada um dos entrevistados.

Após a recolha dos dados obtidos, quer através das diferentes entrevistas quer através do visionamento dos diversos filmes, procedeu-se a uma segregação dos mesmos. Isto é, a informação recolhida foi devidamente separada e catalogada.

De forma a simplificar a recolha da informação procedeu-se à realização de uma tabela onde constam as fontes de informação e as questões-base que lhes foram apresentadas, tabela essa composta com base em três dimensões temporais diferentes: passado, presente e futuro. Uma vez que as questões-base são iguais para todos os entrevistados não se justificou criar uma tabela para cada um deles.

Entrevistas

Área de contexto	Unidade	Questões	Possíveis fontes de informação
Retrospectiva	E1, E2,E3, etc...	O que entende por Cinema de Terror? Quais são, para si, os elementos essenciais a um filme de Terror?	Outros documentos públicos, outras publicações, sítios <i>online</i> e outras entrevistas. Guiões e outros documentos relacionados com a produção dos filmes.
Contemporaneidade I	E1, E2,E3, etc...	Que produções de Cinema de Terror portuguesas conhece? O que pensa da produção de Cinema de Terror Português? Se tivesse que referir pontos fortes e pontos fracos do Terror nacional quais seriam? Quais são, para si, as causas de não se produzir mais Terror em Portugal? Considera existir público português para Cinema de Terror Português?	Outros documentos públicos, outras publicações, sítios <i>online</i> e outras entrevistas.
Contemporaneidade II	E1, E2,E3, etc...	Qual é, para si, o papel das novas tecnologias e plataformas digitais na produção e concepção de um filme? Considera existir uma alteração nas formas como se consome e pensa o cinema? Que novas formas encontra para ver cinema? Se as prefere às formas tradicionais.	Dados estatísticos, arquivos, outros documentos públicos, outras publicações, sítios <i>online</i> e entrevistas.
Progressão	E1, E2,E3, etc...	Qual tem sido, para si, a evolução do Terror Português? Qual pensa ser o futuro do Terror Português?	Dados estatísticos, arquivos, outros documentos públicos, outras publicações, sítios <i>online</i> e entrevistas.

Tabela 1 - Guião comum a todas as entrevistas

Chegados aqui importa apenas referir que a recolha de dados relativa aos casos de estudo e a respectiva análise dos próprios filmes seguiu uma abordagem metodológica diferente da das entrevistas, à qual se poderá aceder de seguida.

da Análise dos dados

Modelo Conceptual

Após definidos e evidenciados os principais objectivos a cumprir, e os procedimentos feitos para tal, é importante que se proceda a uma estrutura dos elementos para os quais se procura obter resposta. Isto é, o Modelo Conceptual do trabalho de investigação.

O presente estudo, numa fase inicial, encontra-se repartido em três tempos essenciais: um tempo presente, um tempo por vir, e um tempo anacrónico. Assim, em retrospectiva, é pedido aos entrevistados que falem do que para si se constitui o Terror. Numa perspectiva mais contemporânea é-lhes pedido que abordem o Terror nacional e o impacto das novas tecnologias e plataformas digitais no cinema. Por fim, é lançado aos entrevistados o desafio de desvendarem pistas para o que poderá ser o futuro próximo do Terror nacional.

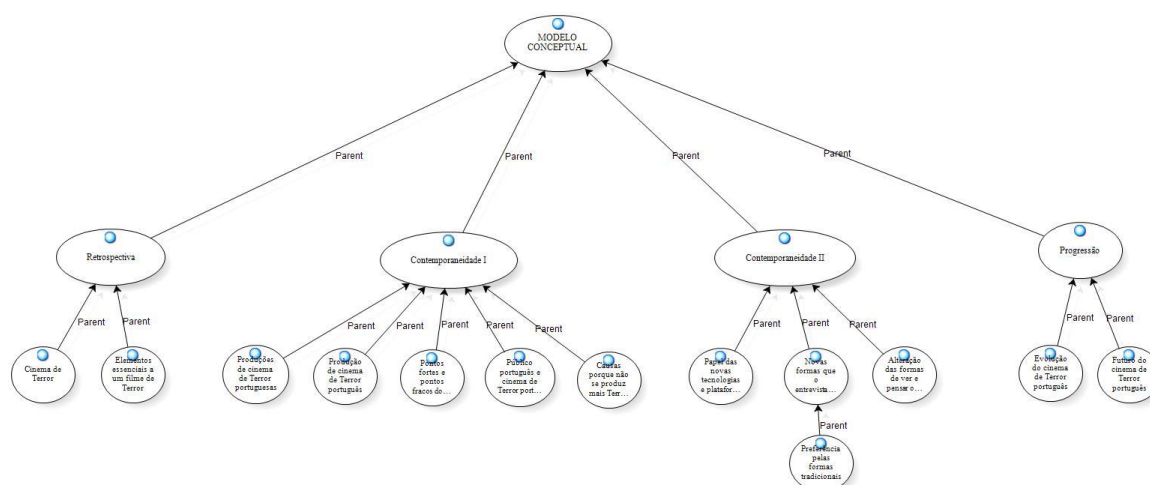


Gráfico 1- Modelo Conceptual da investigação

Cada um destes nós, por sua vez, compreendem ramificações que servem para os melhor explicitar. Assim, poder-se-á alcançar informação mais específica, muito embora possa ser englobada num desses conceitos. À medida que a investigação se desenvolveu verificou-se a necessidade de se alterar este Modelo Conceptual, abrindo espaço para novos nós, novos conceitos e subcategorias, que se afiguraram igualmente importantes e que não tinham sido ainda evidenciados neste modelo.

Na tabela que se segue podem ser encontrados explicitados os nós do Modelo Conceptual.

Retrospectiva

Cinema de Terror	Elementos essenciais a um filme de Terror
O que o entrevistado entende por cinema de Terror.	Características, técnicas e emocionais, fundamentais num filme de Terror, de acordo com o entrevistado.

Contemporaneidade I

Produções de cinema de Terror portuguesas	Produção de Cinema de Terror Português
Longas-metragens de Terror portuguesas que o entrevistado conhece.	Aspectos, considerações, opiniões, do entrevistado sobre o cinema de Terror nacional. O que o entrevistado pensa sobre a produção de cinema de Terror.

Pontos fortes e pontos fracos do Terror nacional	Público português e Cinema de Terror Português
Aspectos positivos e negativos da produção de cinema de Terror em Portugal.	Relação entre o público português e o seu cinema de Terror.

Causas porque não se produz mais Terror em Portugal
Possíveis causas, de acordo com o entrevistado, que justifiquem uma pouca produção cinematográfica do género em Portugal.

Contemporaneidade II

Papel das novas tecnologias e plataformas digitais na produção e concepção de um filme	Novas formas que o entrevistado encontra de ver cinema
O que o entrevistado pensa das novas tecnologias e plataformas digitais. Se o entrevistado usa e/ou aceita o uso das novas plataformas digitais na concepção do filme.	Quais as novas formas que o entrevistado encontra para ver cinema.
	Preferência pelas formas tradicionais
	Entrevistados que preferem, declaradamente, ver filmes numa sala de cinema.

Alteração das formas de ver e pensar o cinema
Se o entrevistado considera existir uma alteração nas formas como se pensa e consome o cinema.

Progressão

Evolução do Cinema de Terror Português	Futuro do Cinema de Terror Português
Qual tem sido, até agora, a evolução do cinema de Terror em Portugal, de acordo com o entrevistado.	Qual será, para o entrevistado, o futuro do cinema de Terror em Portugal.

Tabela 2 - Tabela Explicativa do Modelo Conceptual

Tabela síntese das fontes

As fontes de informação presentes no estudo são 8: Alan Jones, António de Macedo, Edgar Pêra, Fernando Alle, Filipe Melo, Frederico Serra, José de Matos-Cruz e Paulo Leite. Cada um dos entrevistados é diferente do outro, embora as profissões mais comuns sejam a de Realizador e Produtor. Assim, na presente investigação, António de Macedo, Edgar Pêra e Fernando Alle são realizadores, ainda que exerçam também outras actividades. Importa fazer a ressalva de que António de Macedo já não faz filmes desde 1993. No entanto, o seu contributo é de máxima importância por compreender todo um período do cinema português que os restantes realizadores não comportam, por serem de gerações mais novas, e por ter uma carreira vasta e diversificada. Fernando Alle é o mais novo de todos os realizadores e, apesar de estar a filmar agora em 2015 a sua primeira longa, o seu contributo é igualmente importante precisamente por estar mais próximo de uma realidade aliada às novas plataformas digitais. Frederico Serra e Paulo Leite desempenham profissionalmente o trabalho de produção, sendo que Paulo Leite se dedica exclusivamente ao género do Terror. Por sua vez, José de Matos-Cruz é, entre outras coisas, historiador, sendo de maior relevância o facto de ter trabalhado inúmeros anos na Cinemateca Portuguesa e fez parte da mesa de júris do ICA. Filipe Melo é, entre outras tantas coisas, músico e pai da curta de Terror portuguesa mais conhecida no país. Alan Jones é crítico de Cinema de Terror e co-organizador do FrightFest, um dos festivais referência do Terror. O seu contributo remete para o facto de ser uma opinião externa e ter, portanto, um distanciamento do cinema nacional que os restantes entrevistados não possuem. Importa ainda referir que a amostra de entrevistas é, sem intento prévio, inteiramente masculina.

Assim, as entrevistas têm como requisito obrigatório esta ligação ao cinema nacional e ao Cinema de Terror, ainda que alguns dos entrevistados não tenham uma filmografia repleta ou tenham, de facto, um filme no seu currículo.

Mais se afere que a realização das entrevistas não foi efectuada de forma uniforme. Isto é, as entrevistas a Alan Jones e Filipe Melo foram executadas via *email*, por constrangimentos geográficos e de tempo dos entrevistados, e as restantes foram gravadas (áudio) directamente com os entrevistados. Isto é importante, uma vez que a ausência do investigador pode ser positiva no sentido em que não constrange o entrevistado resultando, consequentemente, em respostas mais sinceras e livres; por outro lado, o facto de lhes ser dado um guião pode resultar em resposta mais concisas e rápidas, sem maior reflexão.

Fonte de Informação	Tipo	Data da Entrevista	Local da Entrevista	Referência Empírica
Alan Jones	Entrevista (Email)	05/09/2013	Não se aplica	E1
António de Macedo	Entrevista (Audio)	10/01/2014	Casa do Entrevistado, Lisboa	E2
Edgar Pêra	Entrevista (Audio)	18/02/2014	Casa do Entrevistado, Lisboa	E3
Fernando Alle	Entrevista (Audio)	11/09/2013	S. Jorge, Lisboa	E4
Filipe Melo	Entrevista (Email)	04/12/2013	Não se aplica	E5
Frederico Serra	Entrevista (Audio)	14/06/2015	Produtora do Entrevistado, Lisboa	E6
José de Matos-Cruz	Entrevista (Audio)	08/03/2014	Casa do Entrevistado, Lisboa	E7
Paulo Leite	Entrevista (Audio)	12/09/2013	Alvaláxia, Lisboa	E8

Tabela 3 - Fontes de Informação

Estatísticas de codificação por Fontes de Informação e por Categoria

A seguinte tabela apresenta os 8 entrevistados a analisar, a quantidade de nós a que estão associados e as respectivas referências.









	Name	Nodes	References	Classification
	Alan Jones	12	38	Entrevistados
	António de Macedo	10	46	Entrevistados
	Edgar Pêra	13	67	Entrevistados
	Fernando Alle	17	41	Entrevistados
	Filipe melo	15	54	Entrevistados
	Frederico Serra	12	52	Entrevistados
	José de Matos-Cruz	11	70	Entrevistados
	Paulo Leite	17	109	Entrevistados

Tabela 4 - Estatística de Codificação por Fontes de Informação

A análise das seguintes tabelas possibilita a compreensão dos nós do Modelo Empírico por Entrevistado. Isto é, permite perceber quais os nós com mais referências e permite perceber quais os nós irrelevantes, ou não abordados pelo entrevistado. Permite ainda perceber quais os nós do Modelo Empírico com mais Fontes de Informação.

Name	Source	References	Classification
Alan Jones	1	38	Entrevistados
António de Macedo	1	46	Entrevistados
Edgar Pêra	1	67	Entrevistados
Fernando Alle	1	41	Entrevistados
Filipe melo	1	54	Entrevistados
Frederico Serra	1	52	Entrevistados
José de Matos-Cruz	1	70	Entrevistados
Paulo Leite	1	109	Entrevistados

Tabela 5 - Estatística de Codificação por Categoria: Entrevistados

Name	Sources	References	Description	Created By
MODELO CONCEPTUAL	0	0		CPP
Retrospectiva	0	0	Cinema de Terror no geral. O que é, quais os seus elementos característicos, etc...	CPP
Cinema de Terror	8	21	O que o entrevistado entende por cinema de Terror.	CPP
Elementos essenciais a um filme de Terror	8	11	Características, técnicas e emocionais, fundamentais num filme de Terror, de acordo com o entrevistado.	CPP
Contemporaneidade I	0	0	Cinema de Terror português	CPP
Causas porque não se produz mais Terror em Portugal	8	66	Possíveis causas, de acordo com o entrevistado, que justifiquem uma pouca produção cinematográfica do género em Portugal.	CPP
Pontos fortes e pontos fracos do Terror nacional	2	2	Aspectos positivos e negativos da produção de cinema de Terror em Portugal.	CPP
Produção de cinema de Terror português	4	5	Aspectos, considerações, opiniões, do entrevistado sobre o cinema de Terror nacional. O que o entrevistado pensa sobre a produção de cinema de Terror.	CPP
NOVO - Não existe	5	6	Não existe produção de cinema de Terror em Portugal.	CPP
Produções de cinema de Terror portuguesas	8	17	Longas-metagens de Terror portuguesas que o entrevistado conhece.	CPP
NOVO - Não conhece nenhuma	2	4		CPP
Público português e cinema de Terror português	8	17	Relação entre o público português e o seu cinema de Terror.	CPP
Contemporaneidade II	0	0	Cinema de Terror português, associado às novas tecnologias e plataformas digitais.	CPP
Alteração das formas de ver e pensar o cinema	7	10	Se o entrevistado considera existir uma alteração nas formas como se pensa e consome o cinema.	CPP
Novas formas que o entrevistado encontra de ver cinema	4	8	Quais as novas formas que o entrevistado encontra para ver cinema.	CPP
Preferência pelas formas tradicionais	3	3	Entrevistados que preferem, declaradamente, ver filmes numa sala de cinema.	CPP
Papel das novas tecnologias e plataformas digitais na produção e concepção de um filme	6	12	O que o entrevistado pensa das novas tecnologias e plataformas digitais. Se o entrevistado usa e/ou aceita o uso das novas plataformas digitais na concepção do filme.	CPP
NOVO - Internet como novo ecrã	5	6	O entrevistado considera as novas tecnologias e plataformas digitais como um novo ecrã e aceita que se façam filmes a pensar em ecrãs diferentes da sala de cinema.	CPP
NOVO - Papel da divulgação	3	6	O entrevistado considera as novas tecnologias e plataformas digitais como mais importante no que respeita à divulgação dos projectos e não na sua concepção.	CPP
NOVO - Papel do financiamento	3	5	O entrevistado considera as novas tecnologias e plataformas digitais como possível forma de financiamento dos filmes.	CPP
NOVO - Potencialidades Técnicas	4	11	O entrevistado dá mais relevância às novas tecnologias e plataformas digitais como potenciadores tecnológicos, do ponto de vista da realização.	CPP
Progressão	0	0	A evolução do cinema de Terror português e o seu futuro.	CPP
Evolução do cinema de Terror português	2	2	Qual tem sido, até agora, a evolução do cinema de Terror em Portugal, de acordo com o entrevistado.	CPP
NOVO - Não houve, desconhece a evolução	1	1		CPP
Futuro do cinema de Terror português	8	35	Qual será, para o entrevistado, o futuro do cinema de Terror em Portugal.	CPP

Tabela 6 - Estatística de Codificação por Categoria: Modelo Conceptual e Empírico

Classificação de nós e Planilha de Classificação

Esta análise cumpre uma função descritiva do Entrevistado, quase como que uma ordenação por classes. Assim, ao analisar as Classificações dos Nós pode-se averiguar o tipo de categorias usadas para enquadrar o entrevistado: Nome, Profissão e Currículo relevante para a investigação. Por sua vez, a Planilha de Classificação possibilita o acesso aos valores classificativos de cada entrevistado.


Name	Created On	Created By
 Classificação Entrevistados	03/07/2015 11:19	CPP
	Name	Type
	Nome	Text
	Profissão	Text
	Currículo relevante para a Investigação	Text

Tabela 7 - Classificações de Nós

Classificação Entrevistados	Nome	Profissão
Nodes\\Entrevistados\\Alan Jones	Alan Jones	Jornalista, radialista & autor
Nodes\\Entrevistados\\António de Macedo	António de Macedo	Realizador reformado
Nodes\\Entrevistados\\Edgar Pêra	Edgâr Pera	Realizador
Nodes\\Entrevistados\\Fernando Alle	Fernando Alle	Realizador
Nodes\\Entrevistados\\Filipe Melo	Filipe Melo	Escritor, realizador & músico
Nodes\\Entrevistados\\Frederico Serra	Frederico Serra	Produtor & Realizador
Nodes\\Entrevistados\\José de Matos-Cruz	José de Matos-Cruz	Reformado
Nodes\\Entrevistados\\Paulo Leite	Paulo Leite	Produtor

Nome	Currículo relevante para a Investigação
Alan Jones	40 anos de produção de conteúdos escritos e audiovisuais sobre o género Terror e co-organização do prestigiado London FrightFest Film Festival.
António de Macedo	Domingo à Tarde, Sete Balas Para Selma, O Princípio da Sabedoria, Os Abismos da Meia-Noite, Os Emissários de Khalom, A Maldição do Mariáiva & Chá Forte com Limão, longas-metragens.
Edgâr Pera	O Barão & A Janela (Maryalva Mix), longas metragens.
Fernando Alle	Mutant Blast, longa-metragem de Terror ainda em fase de filmagens. Realização e produção de várias curtas-metragens de Terror (O Rim, Papá Wrestling, Blarghaaahrgarg & Banana Motherfucker).
Filipe Melo	I'll See You in My Dreams, curta-metragem de Terror.
Frederico Serra	Coisa Ruim, longa-metragem.
José de Matos-Cruz	Funcionário da Cinemateca Portuguesa, júri dos Concursos do ICA, investigador, enciclopedista português, crítico & jornalista.
Paulo Leite	Inner Ghosts, longa-metragem de Terror ainda em fase de filmagens. Providencia serviços de produção maioritariamente para fora do país.

Tabela 8 - Planilha de Classificação

Consultas

Dentro deste capítulo serão feitas duas análises: Palavras mais Frequentes e Matriz de Codificação.

Palavras Mais Frequentes

Para cada entrevista foi providenciada uma análise das palavras mais frequentes, que podem ser consultadas em anexo. Muito embora esta análise seja algo enviesada - as respostas surgem em função das perguntas - permite-nos descobrir pistas para termos e conceitos, questões e perspectivas, que possam ser mais relevantes para o entrevistado e, consequentemente, para o investigador.

Cada análise tem pré-estabelecido um mínimo de 3 caracteres e encontra-se no nível “Exacto” por oposição ao “Semelhante”. Mais se informa que determinados pronomes pessoais e certas conjugações verbais foram desconsideradas da lista de palavras, por se afigurarem desnecessárias¹⁷³.

De uma forma geral, as palavras mais comuns a todos os entrevistados são “Cinema”, “Terror”, “Portugal”, “Português” e “Filmes”. No caso do Alan, “Horror”, “Portuguese” e “Movies”. Este acontecimento não é surpreendente, uma vez que as respostas dadas pelos entrevistados se encontram inseridas na temática do Cinema de Terror Português.

As palavras mais frequentes no discurso de Alan Jones (Anexo 1) são, portanto, “Horror”, “Movies”, “Portuguese”, “Portugal” e “Cinema”. Ao longo da sua entrevista surge, ainda, com alguma repetição a palavra “Short” indicando uma certa incidência e importância para o entrevistado das curtas-metragens. Além disso, é dado algum foco ao cinema de género, ao público, ao sangue, aos festivais, a uma noção de trabalho, às pessoas e ao conceito de indústria, através das palavras “Genre”, “Public”, “Blood”, “Festival”, “Work”, “People” e “Industry”. Todos estes conceitos parecem ser relevantes para o entrevistado, no seu entendimento do cinema de Terror, no geral, e do Cinema de Terror Português, evidenciando que, para si, o cinema não está desassociado de um público, de uma indústria, e que os festivais de cinema, assim como as curtas-metragens, desempenham um papel relevante nesta equação.

Por sua vez, Macedo (Anexo 2) aponta para outros aspectos relevantes directamente relacionados com o nosso país. Isto é, nas palavras mais frequentes de Macedo constam “Tradição”, “Censura”, “Inquisição”, “Instituto”, “Anos”, “Tempo” e “Público”. Ora, isto indica que para o entrevistado não existe em Portugal uma tradição do Terror. Mais se observa que a censura e a Inquisição são, para Macedo, de grande relevância, sendo que considera ainda serem visíveis os seus vestígios e consequências. A noção de tempo é ainda importante no seu discurso, uma vez que o entrevistado acompanhou o cinema português desde os tempos do cinema novo, sendo frequente no seu discurso regressos ao passado para que se pudesse compreender o presente.

Talvez de todas as observações a mais pertinente seja a sua preferência declarada pelo Fantástico. Embora esta palavra não seja tão frequente quanto a “Terror”, verifica-se no seu discurso uma identificação com o género Fantástico acima de qualquer outro género, sendo que o próprio revela nunca ter tido especial

¹⁷³ São exemplos de palavras adicionadas à Lista de Palavras Impedidas as seguintes: muito; para; bem; começaste e formas verbais idênticas; pois; ter; foi; então; meu; porquê; claramente; que; entre outras semelhantes.

apresso pelo género do Terror. Mais se adianta que o conceito de público não é esquecido ao longo da sua entrevista e surgem, também, com frequência as palavras “Fazer”, “Ver” e “Pessoas”, mostrando que para o ex-realizador estas questões têm também muito peso.

“Fazer”, “Ver” e “Pessoas” ocorrem, também, com grande frequência no discurso de Edgar Pêra (Anexo 3). A estas palavras juntam-se as que se seguem: “Género”, “Filmar”, “Fundo”, “Dinheiro”, “Espectador” e “Prazer”. Assim, percebe-se que para o realizador é importante que haja dinheiro e financiamento para se fazerem filmes. É ainda importante filmar, com ou sem dinheiro, como ele próprio faz e assume ser uma característica sua não poder estar parado – mesmo que isso o tenha prejudicado. O realizador tem ainda em consideração o espectador dos seus filmes e entende o “Prazer” como essencial na experiência do cinema.

Também em Filipe Melo (Anexo 5) as noções de dinheiro, apoio e trabalho estão presentes. As pessoas são de igual forma relevantes para si bem como a necessidade de se fazerem filmes, independentemente do resto. No decorrer da sua entrevista surgem ainda as palavras “Produção”, “Indústria”, “Público”, “Crowdfunding”, “Internet” e “Efeitos”. Ainda que no seu discurso Filipe Melo evidencie uma não-vontade de criar ou estar dependente de uma indústria, este conceito ocorre com frequência, o que por si só já é significativo. Desta forma, o público e o espectador são importantes para si. A internet e o *YouTube* ganham algum destaque, mais como forma de divulgação e marketing dos trabalhos, e o *crowdfunding* surge como possível forma de financiamento, ainda que algo duvidosa. Os “Festivais” também surgem com alguma frequência, assim como “Projectos” e “Ideias”.

Também no discurso de Fernando Alle (Anexo 4) se verifica uma relevância dos “Festivais” e, com menor incidência mas ainda de forma significativa, mais especificamente do “MOTELx” - talvez por se ter estreado nesses circuitos, digamos assim. Foi em festivais de cinema, neste caso de género, que os seus filmes foram exibidos e bem-recebidos pela primeira vez e isto está claramente presente na sua forma de ver o cinema. Talvez também por isso a palavra “Curta” surja com bastante frequência, por ser até a data o único formado em que trabalhou e por considerar ser o suporte predominante em Portugal do género. Assim, isto evidencia que para Fernando Alle o Terror em Portugal poderá passar pela curta-metragem, quase como ritual de passagem ou um abrir de portas para o mundo das longas. Apesar de o realizador, que também produziu alguns dos seus projectos, reconhecer a importância da “Internet” e, consequentemente, do “*YouTube*”, estes surgem apenas como consequências dos projectos em si e não como um objectivo inicial. Assim, Fernando Alle dá importância a estes meios como forma de expor o seu trabalho após a concretização dos projectos, admitindo que o importante é pensar em fazer cinema a sério, para ser exibido numa sala de cinema. Mais que isso, Fernando Alle evidencia no seu discurso que ecrãs diferentes exigem conteúdos diferentes, talvez mesmo sem se aperceber disso.

Mais uma vez, “Fazer” e “Pessoas” surgem como fundamentais e, apesar de os seus conteúdos serem de certa forma universais, Fernando Alle parece estar inserido numa consciência nacional muito forte.

Além das questões “Fazer”, “Ver”, “Pessoas” e “Financiamento” a “Produção” parece ocupar lugar de destaque na intervenção de Frederico Serra (Anexo 6). Tal afigura-se natural, uma vez que se considera mais produtor que realizador e, portanto, é enquanto produtor que ocupa profissionalmente os seus dias. Assim, é fácil compreender que no seu discurso as noções de “Mercado” e “Espectador” sejam frequentes. O

produtor/realizador revela ainda um outro aspecto pertinente assumindo a “Qualidade” das produções como factor essencial, independentemente do género em que se inserem, aponta para uma certa dificuldade de se fazer cinema de género em Portugal, em se fazer cinema em Portugal, e, mais importante, aborda a questão do medo. “Medo” aqui não surge apenas como elemento essencial ao Terror mas como algo desmotivador para se fazerem filmes do género no país. Ainda que Frederico não admita ter medo de ser rotulado como realizador de Terror, certo é que a palavra ocorre no seu discurso e admite mesmo que o Coisa Ruim (2006) perdeu espectadores por ter passado uma ideia generalizada para o público de que se tratava de um filme de Terror. Por fim, Frederico é defensor incondicional da preservação de uma identidade portuguesa e fala repetidamente num processo de auto-destruição das próprias entidades do audiovisual em Portugal.

Esta identidade portuguesa é igualmente fundamental para José de Matos-Cruz (Anexo 7). Na sua intervenção ocorre, ainda, com frequência a palavra “Produção”, ocupando algum destaque, e essa necessidade de se “Fazer” e “Ver” cinema. Fala-se em “Dinheiro”, numa subversão da “Realidade” e, à semelhança do evidenciado por Macedo, fala-se em “Censura”, “Tradição” e cinema “Fantástico”. Por último, Matos-Cruz lança uma pista ao falar da “Língua” como entrave a um mercado além-fronteiras.

Por fim, Paulo Leite (Anexo 8), o único produtor dedicado ao cinema de Terror, refere-se com frequência à situação portuguesa, algo evidenciado pelo uso da palavra “nós”, mas não como que inserido numa identidade portuguesa, uma vez que o seu objectivo não será nunca o de fazer filmes apenas para Portugal. É também natural que uma outra palavra com grande abundância no seu discurso seja “Produção”, sendo que é o seu ofício. Assim, as palavras “Projectos”, “Fazer” e “Trabalho” são frequentes. As noções de “Mercado”, “Dinheiro”, “Financiamento” e “Público” são igualmente fundamentais, sendo que de todos os entrevistados talvez este seja aquele que melhor compreende o facto de ser necessário buscar-se dinheiro fora dos organismos estatais ou de se fazerem filmes sem que estes sejam pagos do próprio bolso. Criticado por não ter ainda no currículo nenhum filme de Terror, embora a sua produtora exista há alguns anos, Paulo Leite entende o cinema como um trabalho de paciência pelo que as palavras “Tempo” e “Desenvolvimento” são também muito frequentes no seu discurso. É importante que se façam filmes mas que estes filmes tenham uma estratégia que lhes permita serem sustentáveis e isso, para o entrevistado, leva tempo.

Chegados aqui, importa estabelecer alguns aspectos: vários aspectos importantes para a investigação foram sendo revelados no discurso dos entrevistados, alguns dos quais comuns à maioria deles; outras questões foram evidenciadas sem que o próprio entrevistado tivesse consciência disso; algumas incongruências foram encontradas no discurso de alguns; e, apesar de algumas palavras serem comuns a todos, nem sempre possuem o mesmo peso ou significância para cada um deles. Posto isto, importa agora cruzar a informação obtida e proceder a uma análise aprofundada dos dados. Antes, porém, segue-se a Matriz de Codificação.

Matriz de Codificação.

A Matriz de Codificação é, de uma forma simples, a categorização do Modelo Empírico por entrevistado. Isto é, esta categorização permite ao investigador perceber quais as categorias que se evidenciam mais importantes para cada entrevistado.

Neste caso foram escolhidas as cores verde, amarelo, laranja e vermelho para evidenciar visualmente as categorias com mais input – as cores mais quentes são aquelas que apresentam maior frequência informativa. Para uma melhor compreensão da seguinte tabela importa, ainda, referir que os nós a verde, como 0 etiquetas, Retrospectiva, Contemporaneidade I, Contemporaneidade II e Progressão, são nós nos quais assentam as ramificações mais aprofundadas. Assim, é natural que não contenham informação uma vez que as referências foram adicionadas aos seus sub-nós, mais específicos. Tal como o nó Modelo Empírico, nó raiz no qual assenta todo o modelo.

	A : MODELO EMPÍRICO	W : Retrospectiva	X : Cinema de Terror	Y : Elementos essenciais a um filme de Terror
1 : Alan Jones	0	0	1	2
2 : António de Macedo	0	0	3	2
3 : Edgar Pêra	0	0	2	1
4 : Fernando Alle	0	0	1	1
5 : Filipe melo	0	0	1	2
6 : Frederico Serra	0	0	1	1
7 : José de Matos-Cruz	0	0	7	1
8 : Paulo Leite	0	0	5	1

B : Contemporaneidade I	E : Produção de cinema de Terror português	F : NOVO - Não existe	G : Produções de cinema de Terror portuguesas	H : NOVO - Não conhece nenhuma.
0	1	2	3	1
0	0	0	1	0
0	0	0	2	3
0	1	1	3	0
0	0	0	1	0
0	0	1	1	0
0	1	1	4	0
0	2	1	2	0

D : Pontos fortes e pontos fracos do Terror nacional	I : Público português e cinema de Terror português	C : Causas porque não se produz mais Terror em Portugal
0	1	1
0	2	10
0	2	8
1	2	2
0	2	6
0	2	9
0	1	10
1	5	20

J : Contemporaneidade II	K : Alteração das formas de ver e pensar o cinema	L : Novas formas que o entrevistado encontra de ver cinema	M : Preferência pelas formas tradicionais	N : Papel das novas tecnologias e plataformas digitais na produção e concepção de um filme
0	0	0	0	0
0	1	0	0	1
0	1	0	0	0
0	1	3	1	1
0	1	2	1	2
0	2	2	1	1
0	1	0	0	6
0	3	1	0	1

R : NOVO - Potencialidades Técnicas	O : NOVO - Internet como novo ecrã	P : NOVO - Papel da divulgação	Q : NOVO - Papel do financiamento
0	1	0	1
2	0	0	0
6	1	1	0
1	1	4	0
0	1	1	2
0	0	0	0
0	0	0	0
2	2	0	2

S : Progressão	T : Evolução do cinema de Terror português	U : NOVO - Não houve, desconhece a evolução	V : Futuro do cinema de Terror português
0	0	0	5
0	0	0	1
0	0	1	6
0	0	0	5
0	1	0	4
0	0	0	5
0	0	0	3
0	1	0	6

Tabela 9 - Categorias do Modelo Empírico por cada entrevista

A observação mais imediata é a de que existem 2 nós com mais *input* que os restantes. Assim, de uma foram generalizada, todos os entrevistados forneceram mais informação sobre as Causas porque não se produz mais Terror em Portugal e todos eles, embora recusando o papel de vidente, providenciaram pistas para o que poderá vir a ser o Futuro do Terror em Portugal. Também é claro que a Evolução do Cinema de Terror português é um dos nós com menos *input*. Esta questão foi uma das que levantou mais confusão, uma vez que os entrevistados ou não sabiam responder ou, como evidenciou Edgar Pêra, desconheciam qual seria. A esta questão apenas Paulo Leite e Filipe Melo responderam, sendo que este último apresentou uma resposta algo vaga. Isto está naturalmente aliado a outras questões colocadas aos entrevistados, no que respeita à própria produção de Cinema de Terror português e aos seus pontos fortes e fracos. Frederico Serra e Alan Jones entendem que não existe produção de Terror em Portugal - pelo que não podem evidenciar pontos fracos ou positivos de algo que entendem não existir. José de Matos-Cruz responde, apesar de não ser clara a sua posição e, mais uma vez, apenas Paulo Leite responde de forma clara e concisa, no que respeita à produção de Terror em Portugal – embora, também ele considere não existir produção, uma vez que não há conteúdos. Mesmo assim, Paulo Leite (E8, 2013), evidencia o que serão, para si, os aspectos negativos e positivos desta não-produção de Terror, seguindo-se Fernando Alle.

Quando questionados sobre que produções portuguesas de Terror conheciam, todos eles responderam, embora nem sempre muito certos das suas respostas. Alan Jones (E1, 2013) e Edgar Pêra (E3, 2014) afirmam não conhecer nenhuma – este último implica a não-consideração, ainda que inconsciente, do seu filme O Barão como sendo uma produção de Terror.

Da mesma forma, todos eles disponibilizam o seu parecer acerca do que é para si o cinema de Terror, bem como os elementos que lhe são essenciais. Sendo Matos-Cruz e Paulo Leite os que providenciam

mais informação sobre o assunto. Todos eles falam do público português e opinam se o público português estará ou não disposto a pagar para ver um Cinema de Terror Português.

Na generalidade, à excepção de Alan Jones, todos eles providenciam *input* relevante no que respeita a uma nova forma de se pensar e consumir o cinema, sendo que desses Paulo Leite, Frederico Serra e Filipe Melo dão exemplos específicos disso e Fernando Alle aponta para uma direcção diferente dos restantes. Também apenas Filipe Melo, Frederico Serra e Fernando Alle assumem uma preferência declarada pelas formas tradicionais de consumir cinema, ainda que o façam de variadas maneiras ou com pouca frequência, como confidencia Frederico Serra.

Quando questionados relativamente às novas plataformas digitais, as potencialidades técnicas são atribuídas como as suas maiores vantagens, para 3 dos entrevistados, embora na sua maioria se verifique uma compreensão e aceitação da internet como um possível e legítimo ecrã. O papel da divulgação parece ser mais relevante no discurso de Fernando Alle e 3 dos entrevistados encaram as novas plataformas digitais como uma forma de financiamento para filmes de Terror, ainda que esse processo não seja tão simplista quanto se possa fazer crer.

Modelo Empírico

O modelo Empírico, na sua essência, permanece semelhante ao Conceptual. Isto é, mantêm-se os nós raiz – aqueles nos quais assentam todos os restantes. No entanto, à medida que o estudo foi avançando, verificou-se a necessidade de se acrescentarem novos nós à estrutura estabelecida anteriormente, como foi evidenciado na Matriz de Codificação. Assim, foi acrescentado ao nó Produção de Cinema de Terror Português um novo nó, de nome NOVO - Não existe. Por sua vez, ao nó Produções de cinema de Terror portuguesas foi acrescentado o nó NOVO - Não conhece nenhuma. Quando ao nó Papel das novas tecnologias e plataformas digitais na produção e concepção de um filme, foram agregados mais quatro nós: NOVO - Apenas aspectos técnicos; NOVO - Internet como novo ecrã; NOVO - Papel do financiamento; e, NOVO - Papel da divulgação. Por fim, foi acrescentado o nó NOVO - Não houve, desconhece a evolução ao nó Evolução do Cinema de Terror português.

O acrescento de nós deve-se essencialmente ao facto de, durante a análise dos dados, se ter verificado a necessidade de uma melhor organização de determinadas informações. Neste sentido, eles vêm dar maior foco a determinadas questões, pistas, pensamentos e considerações do entrevistado - algo que não aconteceria se permanecessem nos seus nós acopladores mais abrangentes.

Estes novos nós encontram-se a preto na seguinte representação gráfica do Modelo Empírico.

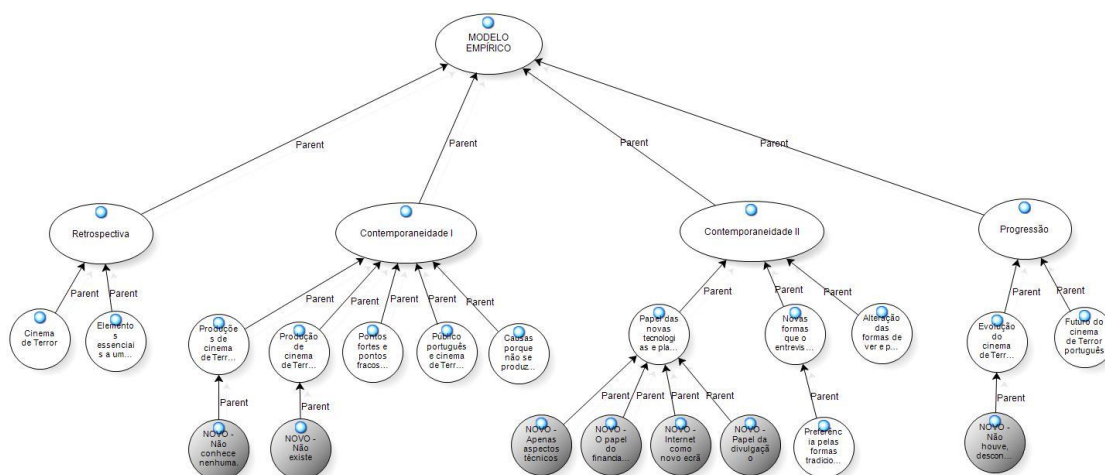


Gráfico 2 - Modelo Empírico da investigação

Análise e Discussão dos resultados

Eis que chega, finalmente, a parte de apresentação dos dados, acompanhada da sua indispensável discussão. Após a análise cuidada de cada entrevista e a correlação dos dados recolhidos, tendo sempre em mente o propósito deste estudo, pôde-se aferir algumas conclusões. A primeira delas todas é que parece existir um consenso entre os entrevistados quanto à importância do medo num filme de Terror.

“Any film that opens ourselves up to be scared knowing that no harm will befall us.” (E1, 2013). Alan Jones aprofunda a sua resposta afirmando que um filme de Terror é um qualquer filme *slasher*, sobrenatural ou psicológico, que após o medo, e o que entende por escuridão segura, prossegue a uma vaga de alívio, de forma a varrer do espectador esse medo inicial. Também Filipe Melo é peremptório na sua resposta, não deixando espaço para dúvidas: *“Cinema de Terror é cinema que mete medo”* (E5, 2013).

Por outro lado, tanto Paulo Leite como José de Matos-Cruz parecem entender o género como algo complexo, sendo que este último o considera *“muito específico”* dizendo mesmo crer *“que não é definível o cinema de Terror”* (Matos-Cruz, E7, 2014). Segundo Paulo Leite (E8, 2013), esta é uma questão imbuída de uma certa complexidade e *“cujas respostas costumam resultar em livros inteiros”*. Dentro do género existem outros subgéneros mostrando, na opinião do entrevistado, uma *“densidade e riqueza do género”* (E8, 2013), opinião partilhada por Fernando Alle (E4, 2013): *“é um género que abrange uma variedade de subgéneros: slasher, splatter, torture porn, etc...”*

Paulo Leite (E8, 2013) prossegue: *“Sem querer ser exaustivo ou simplista, o cinema de Terror é um tipo de cinema cujo conteúdo interage com um dos sentimentos e sensações mais primordiais que possuímos: o medo.”* O produtor afirma ainda que esta interacção entre o espectador e o medo incutido pelo filme está longe de ser primária ou básica, uma vez que ela só é possível devido a uma *“infinitude de outras dimensões do nosso ser: a forma como nos relacionamos com Deus, com os outros, connosco próprios, com o mundo”*, entre outros. *“Há muito da nossa sociedade que está no cinema de Terror.”* (E8, 2013). Portanto, parece existir aqui uma dimensão social do Terror em Paulo Leite, que Matos-Cruz e Pêra também encontram. Ora

atente-se no seguinte: *“E o que pode ser o terror? O terror pode ser claramente o bloqueamento social e bloqueamento individual que nós estamos a viver em Portugal, aquilo que normalmente se chama a crise. Eu creio que crise económica é a teia, portanto, é aquilo que nos sustenta a todos, e o Terror passa pelo dilema e pela angústia e pela ansiedade individual de cada um de nós e da forma como nos relacionamos com os outros em virtude desse próprio mal viver. (...) Eu creio que o cinema de Terror pode ter, de facto, uma importância fundamental, porque de algum modo é recreativo, recria a realidade, mas ao mesmo tempo pode ter um forte impacto sobre a leitura que nós fazemos e sobre o olhar que nós lançamos sobre a nossa realidade.”* (Matos-Cruz, E7, 2014); *“Há todo um género de Terror. O Terror é o Terror de trabalhar num Call Center. Terror é o terror doméstico, fascista.”* (Pêra, E3, 2014).

Portanto, o cinema de Terror pode ser entendido como um dos mais potentes espelhos da nossa sociedade. Mas nem todo o Terror o é. Edgar Pêra, de forma a dar continuidade ao seu pensamento, procede a uma explicação do que entende por filme de Terror clássico, *“se nos formos concentrar nesse género clássico de vampiros e Dráculas e Frankensteins, esses filmes que no fundo são filmes do sobrenatural que às vezes provocam medo mas que também podem ser vistos pelo seu lado quase fetichista de criar imagens dos quais nós retiramos prazer”* (E3, 2014), e o chamado *gore*.

Ainda que admitindo a sua complexidade, também José de Matos-Cruz não descarta da importância do medo no cinema de Terror, afirmando que *“é tudo aquilo que de algum modo acabamos por identificar também com as nossas próprias paranóias, com os nossos medos e com os nossos receios.”* (E7, 2014). A sua perspectiva revela ainda novos focos pertinentes. O primeiro seria uma espécie de codificação do cinema de Terror inserida numa realidade americana. *“Eu creio que o cinema de terror tem códigos muito específicos. (...) Portanto para mim, sobretudo, cinema de terror é um pouco isso: é aquele cinema codificado de acordo com as características do cinema americano e que tem, evidentemente, muitas interpretações possíveis.”* (E7, 2014). O outro foco tem que ver com o seu entendimento do Terror inserido numa certa tendência do Fantástico. *“Portanto, o cinema de terror, em certa medida, é um nicho dentro do cinema fantástico mas ao mesmo tempo é algo que vem já desde os primórdios do cinema, da própria génese do cinema”* (E7, 2014). Algo que Macedo corrobora. Isto é, essencialmente, para o ex-realizador, *“o terror, um filme de terror, funciona fundamentalmente para meter medo e para pregar sustos às pessoas.”* (E2, 2014). É o apelo do insólito e a uma fuga que se providencia ao espectador. Porém, na sua essência, um filme de Terror *“é um filme fantástico, de certa maneira”* (E2, 2014). Desta forma, Macedo afirma não ter estabelecido fronteiras entre os dois géneros ao longo da sua carreira, por não fazer sentido para si: *“Quer dizer, o terror está incluído. É um dos subgéneros do fantástico, quase diria. Portanto, o fantástico é uma coisa muito mais abrangente e o terror é um dos subgéneros.”* (E2, 2014).

Se o medo, de forma geral, é a essência do Terror, Frederico Serra fala em emoções. *“É um filme que mexa com as tuas emoções, que mexa com os teus medos, com os teus sustos. (...) Mas é mais do que isso, porque não é só os sustos e os medos. Para mim, tem que mexer com algo que seja o teu desconhecido, algo que tu desconheças, algo que mexa com... precisamente com o medo do desconhecido. (...) E que consiga transmitir alguma veracidade ou alguma verosimilhança que te afecte dessa maneira.”* (E6, 2015).

“Eu acho que o cinema fantástico em geral e o cinema de terror em particular surgem numa situação de insegurança, portanto quando nos sentimentos inseguros de alguma coisa e precisamos de

compensar de algum modo através de coisas mais imateriais. Isto é, os medos, os pavores, que podemos ou não corporizar. De facto, este é um período onde nós crescemos muito no nosso interior, nos nossos dramas, nas nossas inquietações e isso tudo. E é uma altura propícia para universalizar o imaginário de terror - eu podia dizer as emoções e sensações mas isso seria redutor. De facto, é um sentido da importância do cinema de terror, que não tem necessariamente que ser castigador ou de ser subversivo mas que pode ser até apaziguador, desde que acabe por nos fornecer outras chaves e outras valências que permitam, de facto, reabilitarmos e libertarmos-nos daquilo porque passamos” (Matos-Cruz, E7, 2014).

Tendo sido estabelecido que, para a maioria dos entrevistados, o cinema de Terror é um cinema de extremos, que causa medo no espectador, foi também possível averiguar que o Terror tem em si o potencial de construção de uma realidade actual e contemporânea. Se os seus códigos poderão estar ainda demasiado vinculados a uma codificação americana, em Portugal isso pode mudar, precisamente, através do seu carácter reflexivo e reflector da sociedade, que mesmo fazendo uso uma identidade própria ou local pode ter, a vários níveis, uma leitura universal.

Posto isto, quais serão para os entrevistados os elementos essenciais num filme de Terror, aqueles a que dificilmente se poderá escapar? Mais uma vez, parece existir uma concordância generalizada em relação a dois elementos: o som e a luz, ou a falta dela.

Frederico Serra assume que todos os aspectos técnicos, enquanto produtor, são relevantes para si na construção de um filme. No entanto, a luz e o som ganham uma dimensão especial quando se está perante um filme de género, um filme de Terror. *“Obviamente, em termos de imagem, o que tu estás a ver e, em termos de som, o que tu estás a sentir pode ter a capacidade de te transmitir para um universo, para uma atmosfera que saia do teu ambiente normal.”* (E6, 2015). No entanto, para o produtor, se a interpretação dos actores não for boa, se a realização e a produção não for competente, só a luz e o som não chegam para se fazer um bom filme de Terror. *“Eu acho que tudo é importante em qualquer filme para que o filme resulte bem. Mas é evidente que o som e a luz, ora um ora outro, podem ter muita influência num filme de terror.”* (E6, 2015).

Edgar Pêra parece dar também uma certa importância à luz e dá como exemplo o seu filme *O Barão* (2011). Este caso é, no entanto, algo particular uma vez que o realizador assume ter-se inspirado no teatro para os jogos de luz que encontramos no filme. *“Neste caso a minha referência base n’O Barão é o teatro porque no cinema geralmente existem aquelas convenções realistas de que se a luz vem do lado direito não vai mudar a meio da cena para o lado esquerdo, ou para baixo. Quando vemos uma peça de teatro isso já é uma convecção que nós já não temos que respeitar. (...) Às vezes as pessoas no cinema como confundem muito, dado as próprias características tecnológicas do acto de filmar, aquilo que está a ser filmado com a realidade, portanto, é mais difícil mudar de luz durante uma cena. Eu fui beber essa liberdade ao teatro, essa liberdade de manipular as luzes. Durante um plano consoante a emoção a luz está numa cara, numa parte da cara ou noutra, ou está nas mãos... onde for. Portanto, vai havendo essa multiplicidade de pontos de vista de onde vem a luz.”* (E3, 2014). O facto de não estar preso a convenções foi o que lhe permitiu, enquanto realizador, tirar partido da luz para intensificar emoções num filme cujo aspecto visual remete para um filme do Expressionismo Alemão.

O mesmo acontece com Macedo. Som e luz. Sendo que por luz Macedo entende nocturnidade. *“Há vários mecanismos, evidentemente. Um dos mecanismos fundamentais é o som. (...) Vocês vejam um filme de*

terror e tirem o som e aquilo não mete medo a ninguém. (...) Se lhe metem o som, bem, o filme adquire de facto uma dimensão de terror monumental. Ou seja, o terror é conseguido sobretudo através de efeitos de som.” (E2, 2014). Mais se acrescenta que, além de tudo isto e de um desconhecido assustador, será também a nocturnidade um dos elementos fulcrais ao Terror, por uma razão que entende muito simples: *“Bom, portanto, isto são alguns dos mecanismos que podem intervir. Mas depois, claro, há outro efeito, que é muito usado, que é o efeito da nocturnidade. Repare que as pessoas para terem vitalidade precisam de luz. A quantidade de fotões que batem na retina é muito importante para a pessoa se movimentar. Quer dizer, se começarem a bater na retina poucos fotões, isto é, se nós vivermos num ambiente escuro, a pessoa começa a perder vitalidade. Tem que haver um número mínimo de fotões que batam na retina. Portanto, a luz faz falta. Portanto, a luminosidade é realmente um condicionante de vida. Desde que não haja luminosidade, portanto, a escuridão começa a associar-se à morte. Ora, os filmes de terror e de fantasmas usam e abusam de quê? Da escuridão e da nocturnidade.”* (E2, 2014).

A escuridão é igualmente fundamental para Paulo Leite, no entanto, aqui ela ganha uma dimensão diferente. *“Um filme de terror mostra aquilo que de mais negro existe em nós ou no outro. E habitualmente esta escuridão esconde-se por detrás de máscaras. Toda a outra ficção tem lugar entre o branco e o menos-branco de camadas mais ou menos aceitáveis/conhecidas. No entanto, começamos MESMO a entrar no campo do cinema de terror quando retiramos a quinta, a sexta e a sétima máscara e aquilo que vamos encontrando a cada máscara vai ficando mais e mais horrível. Mais e mais negro.”* (E8, 2013). Portanto, será importante uma noção de escuridão mas que ela seja deceptiva e vá, de alguma forma, ganhando proporções de escala maior ao longo do filme. Esta capacidade de se suplantar e criar no espectador uma angústia crescente será o principal potenciador dos restantes elementos que Paulo Octávio considera fundamentais. Numa primeira instância será o choque e o horror – de que Macedo também fala e diferencia do factor suspense. Portanto, para Paulo Leite, este é o género que absorve e abraça o repulsivo, o chocante, o nojento e o feio, transformando criativamente o horrível em algo sublime. Após o choque virá o Terror, conceito que Paulo diferencia do de Horror. Este Terror será o medo verdadeiro de que esse choque e horror aconteçam novamente. Por fim, Paulo Leite evidencia a subversão como elemento fundamental ao Terror, dando exemplos. *“Um filme de terror é sempre subversivo. Ele ofende, provoca, choca, confronta, aponta o dedo e contradiz aquilo que é o nosso status quo. Esta é uma das razões pelas quais os cinemas Soviético e Nazi não produziram cinema de Terror: porque este desafia/contradiz a estabilidade da ordem estabelecida.”* (E8, 2013). Isto é, há uma incompatibilidade do género com a mensagem *All's Well That Ends Well* - muito embora esta peça tenha tanto de cómico como de trágico. Repare-se no pensamento do entrevistado. *“Um Estado totalitário diz aos seus cidadãos: “nós zelamos por si e juntos caminhamos para um futuro melhor onde tudo será progressivamente mais perfeito – logo, aceita-nos, integra-te na sociedade e porta-te bem”. Por sua vez, “um Slasher diz aos seus espectadores: “estás sozinho, corres risco de vida e não vem qualquer ajuda a caminho – logo, luta pela tua sobrevivência como puderes!”* (E8, 2013). Quando muito, o Terror enquanto espelho da sociedade não interessará a um regime totalitário, cujo interesse será sempre o de assassinar qualquer forma de expressão ou pensamento próprio.

Alan (E1, 2013) e Matos-Cruz (E7, 2014) falam ainda nos monstros, os nossos amigos muito frequentes no género. Como foi debatido ao longo deste trabalho, os monstros não serão apenas aquelas

aberrações felpudas ou fantasmas medonhos do além, serão também os monstros de carne e osso, humanos – ou desumanos, entenda-se. *“No fundo os chamados monstros tradicionais são aqueles que correspondem a uma certa sublimação de personagens que se foram transferindo através de séculos. Portanto, o Drácula ou o Frankenstein evidentemente que têm determinadas configurações actuais mas, ao mesmo tempo, correspondem também aos medos, aos receios, aos poderes mal assumidos e, portanto, ao chamado poder absoluto, digamos às chamadas personagens internas... Isto é, aquelas que vão tendo a capacidade de sobreviver à própria morte. O medo da doença, da dor, da morte, acabou por criar esse mito. São, então, o desejo de continuarmos a ter uma eterna juventude ou sabermos recrear-nos quer do ponto de vista carnal quer do ponto de vista espiritual. E, portanto, todos esses mitos foram, digamos, sobrevivendo e também de algum modo sublimados, ganhando características e perdendo outras, ganhando reflexos de acordo com a época em que foram reanalisados ou revistos, mas que condensam em si também muito da potencialidade humana e da incapacidade humana de sobreviver à sua própria fragilidade, claro.”* (E7, 2014).

Já para Fernando Alle (E4, 2013) o elemento fundamental será *“a atmosfera, mais do que os sustos em si.”* Isto é, para o realizador, os filmes que recorrem a *“barulhos altos para assustar o espectador”* perdem impacto após a primeira visualização. *“Já um filme que se constrói nos ambientes, pode ser visto e revisto imensas vezes sem perder o impacto.”* (E4, 2013). Portanto, será importante assustar, mas não será o som o mecanismo de eleição de Fernando Alle para conseguir esse susto.

Por fim, Filipe Melo compreende os efeitos especiais e o *score* musical, assim como qualquer outro meio técnico, como serventes da narrativa independentemente do género. *“A importância dos efeitos no terror é igual à que tem noutro género qualquer. Servir a história.”* Assim, eles não serão necessariamente fundamentais apenas ao Terror mas à estória veiculada no filme de Terror - e a qualquer outro filme, no geral. Portanto, eles podem *“contribuir para melhorar imensamente ou arruinar o resultado final”* (E5, 2013).

Tendo sido estabelecido o que é o Terror, mais especificamente, o cinema de Terror, e tendo sido identificados os elementos fundamentais a um filme de Terror, de acordo com as opiniões dos entrevistados, foi-lhes perguntado o que cada um deles pensa da produção de Cinema de Terror em Portugal. Aqui o terreno começa a ficar mais incerto e nota-se, em alguns casos, uma dificuldade maior em responder com certa clareza e precisão. Matos-Cruz, por exemplo, faz uso da expressão *“caso possamos chamar cinema de terror em Portugal”* (E7, 2014), mostrando que não é certo se ela existe ou não. E, em várias ocasiões no decorrer da entrevista, assume não existir *“tradição”* do Terror ou *“correspondência”*, apesar de entender existir um gosto pelo género. Assim, para Matos-Cruz, poderá existir Terror em certos filmes portugueses mas não necessariamente uma produção continuada inserida no género (E7, 2014). O que poderá ser comprovado um pouco mais adiante.

Alan Jones é sumário ao entender que não há, de todo, uma produção de cinema de Terror nacional, uma vez que não há conteúdos ou indústria do género no país, e acrescenta: *“Nothing is known about Portuguese horror cinema in the UK because it doesn’t exist, does it?”* (E1, 2013). O crítico brinca ainda com o assunto, deixando no ar que os filmes de Terror portugueses são de outro tipo de Terror: *“I thought at one time many Manoel De Oliveira movies were horrors of a different nature. FRANCISCA, so boring...”* (E1, 2013).

Numa nota mais séria, também Paulo Leite acredita ser inexistente a produção de Terror em território português. *“Neste momento nenhuma. Não o produzimos!”* (E8, 2013). E acrescenta que a produção de Terror, no país, sofre danos irreparáveis à nascença, muito por causa de *“uma política de financiamentos públicos que ao longo de 40 anos incentivou uma cultura de snobismo intelectual, de política de gosto e de pretensão.”* (E8, 2013). Isto acaba por levar a um outro aspecto evidenciado pelo próprio que remete para um amadorismo de algumas das produções de Terror nacionais que, de facto, existem. *“Há muito amadorismo no pouco que se faz pelo facto do nosso tecido empresarial ser muito pouco especializado. Neste contexto a produção de cinema de terror nacional é possível mas é preciso mover muitas montanhas – e pouca gente tem os conhecimentos necessários para isto.”* (E8, 2013). Amadorismo também ele identificável no discurso de Fernando Alle (E4, 2013), para quem a produção de Terror em Portugal existe apenas na forma de curta-metragem.

Da mesma forma, Frederico Serra parece acreditar não existir produção de Terror nacional e o produtor vai mais longe afirmando que também não parece existir capital humano interessado em produzir Terror em Portugal. *“Não há. Mas também não há muita gente a querer fazê-lo. (...) Vê-se mais pessoas a querer fazer comédias românticas, essas coisinhas... Essas novelas transformadas em cinema... Vê-se muito mais pessoas a querer fazer esse tipo de filmes, penso eu, do que pessoas a querer fazer filmes de terror.”* (E6, 2015). Este ponto de vista pode facilmente entrar em confronto com o de Fernando Alle (E4, 2013) que, por sua vez, acredita que *“todos os anos há cerca de uma dezena de curtas-metragens a competir para o prémio MOTELx. É importante esse tipo de iniciativas, porque fomenta a criação, pois há imensos realizadores a fazerem curtas com o propósito de concorrer ao prémio.”* No entanto, Frederico Serra (E6, 2015) referir-se-á a longas-metragens. Neste sentido, para si, serão poucos os interessados em fazerem longas de Terror em Portugal.

Portanto, o consenso aqui parece ser o da Não-existência de uma produção de Cinema de Terror em Portugal e à pouca que se poderá encontrar, mais na forma de curta-metragem, é atribuído um amadorismo pejorativo. Assim sendo, não foi muito surpreendente que, ao serem questionados sobre os pontos fortes e os pontos fracos desta produção “inexistente”, muitos não se sentissem capazes de responder. Afinal, algo necessita existir primeiro para que lhe possam ser atribuídos aspectos positivos e negativos. Assim, apenas Paulo Leite e Fernando Alle respondem a esta questão. Fernando Alle (E4, 2013), por um lado, identifica como pontos negativos o facto de só se produzirem curtas e o facto de estas produções serem maioritariamente amadoras (E4, 2013). Por sua vez, o jovem realizador fala de uma *“vontade”* de se fazerem coisas dentro do género no país, sendo este o ponto forte mais evidente da nossa não-produção de Terror. Por sua vez, Paulo Leite considera que os pontos fracos são em demasia. *“Infelizmente possuímos um excesso de pontos fracos.”* (E8, 2013), entre os quais destaca: a ausência de estruturas, uma que fosse, de financiamento de cinema de género; um preconceito dos *“fazedores de opinião nacionais”*; falta de vontade e/ou motivação para se trabalhar dentro do género, sabendo de antemão das montanhas que se precisam mover e das dificuldades certas a combater; a consequente falta de profissionais para determinados sectores fundamentais para o género; e, a falta de entusiasmo do público português pelo seu próprio cinema - o que atribui aos *“40 anos de más políticas”* (E8, 2013). Posto isto, Paulo Octávio reconhece que em determinadas circunstâncias poderemos ter custos competitivos, que as poucas pessoas que se dedicam ao género fazem-no

com grande paixão e trabalham o triplo para compensar, precisamente, os pontos francos. Estes serão, pois, na sua perspectiva, os pontos fortes da produção cinematográfica de Terror em Portugal.

Ainda nesta linha de pensamento, foi sugerido aos entrevistados que dessem exemplos de produções nacionais de Terror que conhecessem, longas ou curtas e independentemente dos ecrãs a que estivessem destinadas. Mais uma vez, parece existir uma inclinação para o filme de Tiago Guedes e Frederico Serra, Coisa Ruim (2006), e para a curta-metragem I'll See You in My Dreams (2003), realizada por Miguel Ángel Vivas e escrita por Filipe Melo.

Edgar Pêra admite logo à partida não conhecer nenhuma e pergunta mesmo “*Mas há longas de terror?*” (E3, 2014), “*Pois, tinham que me ter mandado uns filmes para ver.*” (E3, 2014). Embora o realizador tenha abordado mais para a frente outros filmes seus, esta sua resposta exclui logo à partida o seu próprio filme O Barão (2011), que considera um filme “*neuro-gótico*” mais dentro de um Terror psicológico relacionado com “*o Expressionismo Alemão, mas também do Orsen Welles.*” (E3, 2014). O realizador fala ainda, brevemente, n’A Janela (Maryalva Mix) (2001) como um filme que poderia ter sido um filme de Terror, mas que escolheu seguir uma outra direcção.

Alan, que já anteriormente havia evidenciado que nada se sabe sobre Cinema de Terror Português no Reino Unido, faz referência ao Coisa Ruim (2006) e a filmes de Terror brasileiros, portanto, falados em português. “*There have been horrors shot in Portugal – TOMB OF THE BLIND DEAD – and movies in the language – all the work of Brazilian Coffin Joe – but apart from COISA RUIM/BAD BLOOD, what else apart from a couple of shorts.*” (E1, 2013). O crítico afirma ainda que conheceu o Coisa Ruim (2006) por ter sido nesse ano uma novidade do circuito dos festivais: “*Didn’t like it, tedious, out of focus, under-developed.*” (E1, 2013). Mais se acrescenta que uma das curtas a que se refere é precisamente a de Fernando Alle, Papá Wrestling (2009) que passou no FrightFest e teve grande aceitação do público. “*It was so funny and inventive, I love those guys. They turned up in T-shirts, they sold, promoted, the hell out of the screening and everyone loved them.*” (E1, 2013). Fernando Alle (E4, 2013), por sua vez, reconhece naturalmente as suas próprias incursões, enquanto realizador e produtor, dentro do género: Papá Wrestling (2009), Blarghaahrgarg (2010) e Banana Motherfucker (2011). E acrescenta conhecer apenas “*o I’ll See you In My Dreams e o Coisa Ruim*”. O jovem realizador fala ainda em Macedo, dizendo que sabe ter feito filmes “*com temas fantásticos*”, embora não tenha tido oportunidade de os ver (E4, 2013).

António de Macedo é igualmente mencionado no discurso de Frederico Serra (E6, 2015), que o identifica como realizador de outros tempos que fazia filmes dentro no género. Frederico remete-nos, por fim, para a curta-metragem I’ll See You in My Dreams (2003), de Filipe Melo, desconsiderando o seu próprio filme - uma vez mais, o filme Coisa Ruim (2006) não é considerado como uma produção de Terror nacional na resposta do produtor.

Filipe Melo menciona, por sua vez, a longa-metragem Plaga Zombie: Zona Mutante: Revolución Tóxica (2011), uma produção argentina a que a produtora O Pato Profissional Ltda se associou. O filme será assim uma espécie de co-produção informal. “*Há uns anos, conheci estes talentosos realizadores e vi os outros dois capítulos da trilogia. Quando soube que ia existir o terceiro, participei com tudo o que podia. E fiquei muito contente com o resultado.*” (E5, 2013) Esta colaboração, contudo, remete apenas para questões

de dinheiros, sendo essa a única participação de Portugal: *“Entrei com dinheiro para o aluguer de câmaras e de algum material.”* (E5, 2013).

Uma vez mais, a longa Coisa Ruim (2006) e a curta I'll See You in My Dreams (2003) são as produções apontadas por Paulo Leite, que considera serem as únicas num *“passado recente”* (E8, 2013). Ainda dentro do que considera um cinema profissional, faz menção a Macedo, afirmando que, embora as suas incursões pelo Terror não tenham sido sempre assumidas ou de forma declarada, os elementos do género podem ser encontrados na sua obra. Por fim, o produtor aponta para uma predominância da curta-metragem e fala, novamente, num certo amadorismo no qual muitas delas acabam por cair. *“Obras amadoras são inúmeras e costumam estar todas no domínio da curta-metragem. Basta ver as listas de curtas portuguesas no MOTELx ou no Fantasporto e lá encontramos algumas dezenas. Eu costumo vê-las sempre que posso. Recentemente os meus ex-alunos produziram uma curta muito boa intitulada MARIA, que concorreu ao concurso de curtas na última edição do MOTELx. Mas no geral, estas curtas são muito más e... Amadoras.”* (E8, 2013).

Matos-Cruz (E7, 2014) escolhe falar em realizadores, em vez de enumerar filmes. Assim, faz para si mais sentido falar em Macedo e Edgar Pêra do que citar obras, uma vez que entende que *“dentro de um filme realista podem, por vezes, aparecer componentes de terror fortíssimas e que, por vezes, são surpreendentes. Podem ser uns instantes, podem ser uns momentos, mas ao mesmo tempo são de facto já sinais claros da vitalidade para que o próprio cinema depois se expandiu. Portanto, são, digamos assim, pequenos fragmentos mas que, por vezes, me levam a considerar que aparentemente um filme realista é de facto um filme de terror. Eu sei que o cinema de terror também pode englobar e pode servir-se de todos os outros tipos de cinema, todos os outros tipos de género - melhor dizendo -, mas eu acho que não há compartimentos estanques e é isso que, em minha opinião, torna o cinema tão interessante, que é a possibilidade de circular e ao mesmo tempo de vir a abordar e ao mesmo tempo quase a apossar-se de determinadas tendências do outro cinema.”* (E7, 2014). Portanto, são esses dois os realizadores que mais importa abordar, de acordo com Matos-Cruz, embora este compreenda que Macedo se tenha inserido mais no Fantástico e atribua um carácter experimental a Pêra – experimental, no sentido criativo. *“Porque há outros realizadores que o foram fazendo, mas sempre como interesse da narrativa ou como necessidade de imprimir naquilo que é o conflito ou o elo dramático dos seus filmes realistas. Ou seja, o que for, por vezes, é apenas subterfúgio ou um pretexto. Agora, aqueles que de facto modelaram e moldaram os filmes eu penso que foram esses dois os realizadores. Se me fala num filme... Eu gosto muito de Chá Forte com Limão, por exemplo.”* (E7, 2014). Chá Forte com Limão (1993) que terá sido o último filme de ficção de António de Macedo. Assim, Matos-Cruz (E7, 2014) assume a existência de elementos do género nos filmes portugueses, mas sendo apenas serviçais de uma narrativa cujo propósito não seria a do Terror. Questionado quanto ao filme Os Crimes de Diogo Alves (1911), Matos-Cruz responde entender *“considerar-se um filme de terror ou pelo menos um filme aterrorizador, um filme que nos faz temer qualquer coisa que acaba por acontecer.”* (E7, 2014).

Apesar de Macedo ser indicado por alguns dos entrevistados como realizador dentro do género, este havia já confessado o seu pouco interesse pelo Terror. A respeito do filme A Maldição do Marialva (1991), confessa ter sido sua intenção fazer um filme Fantástico *“eventualmente de terror - se desse para isso -, mas não necessariamente”* (E2, 2014).

Posto isto, faltava perceber qual seria o peso do público na conjuntura descrita pelos entrevistados. Qual seria a relação do público com o seu cinema? Estariam os espectadores dispostos a pagar para ver um filme de Terror português? Todos os entrevistados falaram e deram as suas perspectivas do público português. Uns mais optimistas, outros nem tanto.

“Há, obviamente que há. Não serão muitos mas há.” (E2, 2014). Para Macedo é mais que evidente que há público português para um Cinema de Terror Português. Contudo, existe um senão: *“O que acontece é que Portugal é um país muito pequeno e os chamados nichos, que na América são logo 200 000 pessoas, em Portugal são 12 ou 13. Isso é que é o problema, não é?”* (E2, 2014). Portanto, assumindo que cada espécime de cinema terá, mais ou menos, identificado o seu público-alvo – o que nem sempre é assim literal – isso em Portugal torna-se impraticável e inconcebível. *“Aqui nem pensar nisso. Aqui tomara nós termos público para o cinema todo.”* (E2, 2014). Macedo evidencia que existe, sim, um público disposto a ver Cinema de Terror Português mas, ao mesmo tempo, coloca em cima da mesa a possibilidade de uma má relação entre o português e o seu cinema.

Para Edgar Pêra, é papel do realizador estabelecer um compromisso com o espectador. *“Eu peço ao espectador que vá até certo ponto e eu também vou até esse ponto, e temos que nos encontrar lá.”* (E3, 2014). Assim, será necessário cativar o público português a fazer a sua parte. Pêra remata dizendo que *“Sim, já começa a haver”* público, *“longas é que é mais complicado”*. Portanto, terá que haver oferta para que se fomenta a procura.

Matos-Cruz (E7, 2014) esclarece de forma simples que pensa que sim, existe um público em Portugal para um Cinema de Terror Português. No entanto, Filipe Melo e Frederico Serra têm as suas dúvidas. *“O espectador Português é tão bom como os melhores. O público português, especialmente a nova geração, não é diferente de qualquer outro público, é sensível à qualidade e às intenções de um filme. É, talvez, um bocadinho céptico em relação ao cinema nacional. A explicação é simples: a quantidade de filmes que foram feitos recentemente por razões erradas, sem qualquer objectivo a não ser fazer dinheiro, fez com que perdessem a fé. E mesmo nisso, esses filmes falham, porque subestimam a inteligência dos espectadores. Os produtores pensam que sabem o que o público quer e encomendam produtos em vez de filmes.”* (E5, 2013). Já Frederico Serra, apesar de entender que há, de facto, espectadores para o Terror em Portugal, tem as suas dúvidas: *“Isso já não sei, se iam pagar para ver um filme.”* (E6, 2015). *“Eu acho que há espectadores para cinema de Terror, pode-se ver pelos festivais que há cá (...). O MOTELx obviamente é uma concentração em poucos dias de muitos filmes, mas tens uma adesão enorme. (...) É uma semana que chega aos 15 000 espectadores. Por isso, demonstra que existe, existe interesse. Se tivermos produções de qualidade, se tivermos produções que não deixem o espectador desfalcado, eu acho que tem espaço para tudo.”* (E6, 2015). A existência ou não de espectadores estará, pois, dependente do trabalho daqueles que se debruçam no género. Importa é não defraudar o espectador, fazê-lo sentir que o seu dinheiro e tempo foram bem empregues.

Apesar de, neste momento, Paulo Leite entender a relação entre o público português e o seu Cinema de Terror como inexistente, uma vez que aparece *“um filme de terror profissional de 10 em 10 anos”*, este vê o público português como *“maravilhoso, (...) um público excelente”*, um público como qualquer outro em qualquer parte do mundo. Mais que isso, entende o público português como um público avisado e alerta.

“Uma coisa é lógica, o público vai quando encontra valor. Quando o público reconhece valor num projecto, o público vai. Uma das coisas que, a mim, sempre pareceu lógica, e eu nunca tive nenhum dado contrário, é que o público pode se enganar. (...) Agora, uma coisa é verdade, é que o público é sempre honesto. Nós não conseguimos manipulá-lo. É difícilimo manipulá-lo. (...) Eu acho é que quando nós conseguimos criar valor num projecto, comunicá-lo bem e perceber para quem é que havemos de vender esse valor, o público aparece.” (E8, 2013). Portanto, na sua perspectiva, há em Portugal mais que público suficiente *“até para mais que um filme [de terror] por ano.”* (E8, 2013). Não é esse o problema. *“Portugal é um país pequeno, mesmo com 500 000 espectadores é difícil pagar o filme. Eu não acho que seja uma boa estratégia produzir um filme de terror apenas olhando para Portugal. Eu acho que qualquer filme produzido em Portugal deve ter como ambição o público internacional. A não ser que o filme seja tão barato que só o público em Portugal consiga pagá-lo. Mas isso, lá está, temos que ver a montagem financeira dos filmes.”* (E8, 2013). Assim, para o produtor, o público de um filme de Terror não pode ficar restrito a barreiras geográficas, de forma a gerar lucro e a permitir uma produção de Terror portuguesa continuada.

Fernando Alle (E4, 2013), por sua vez, entende não existir uma relação e receia *“que o público não dê oportunidades a filmes que sejam pioneiros no panorama nacional, a nível do género, por haver um preconceito com o cinema português.”* No entanto, numa nota mais positiva, acredita que as coisas podem melhorar. *“Antigamente só pessoas mesmo geeks em terror é que viam Dawn of the Dead, e essas coisas, e hoje em dia a minha mãe vê The Walking Dead. É uma série que eu nem gosto mas ela vê como se fosse uma novela, em vez de estar a ver a novela está a ver The Walking Dead - e eu acho interessante. Por isso acho que cada vez mais se vão abrindo mais portas.”* (E4, 2013). Esta noção sugere ainda que pode existir um público para o Terror diversificado em Portugal, de várias faixas etárias, por oposição ao que se costuma atribuir ao género: um público jovem, menos exigente e menos avisado. No entanto, este público pode estar apreensivo quanto aos conteúdos de Terror de origem nacional, por estar de pé-atrás com o próprio cinema português e não com o género em si.

Alan Jones deixa, assim, um apelo ao espectador português. Se há um gosto pelo género é preciso também cultivá-lo, nutri-lo. *“So why don't people set up their own pop up events. We have so many in the UK, many devised by FrightFesters like The Duke Mitchell Club, Scalarama.”* (E1, 2013). Assim, cabe também aos fãs e espectadores portugueses do género fazer algo pelo Terror português: *“Portuguese horror fans have got to seize the moment and show enterprise or nothing will happen.”* (E1, 2013).

De uma forma geral, foi possível perceber a posição de cada entrevistado relativamente ao Terror Português. Assumindo a declarada *“pouca”* e *“amadora”* produção de cinema de Terror em Portugal não poderia deixar de lhes ser lançada a questão: porquê? Quais são, então, as causas para que não haja ou tenha havido mais Terror em território nacional? Este foi, sem dúvida, o ponto mais elaborado pelos entrevistados, onde todos eles foram mais participativos. Após analisado o conteúdo das respostas, há um conjunto de aspectos que ressaltam e que se encontram interligados. Uma dessas causas será o Preconceito. Aliado a este preconceito surge a questão do Dinheiro-Financiamento-Subsidiodependência, todos eles correlacionados com o ICA, as questões da Indústria, do Mercado, inserido numa lógica geográfica, e do próprio Cinema Português em si. Numa perspectiva histórica, mais aprofundada, surge a questão da Inquisição e da Censura. Por fim, surge a própria Língua e a condição do próprio Terreno geográfico. Estas não são as únicas causas

identificadas pelo conjunto de entrevistados mas são aquelas a que maior destaque é dado. Todas elas acabam por se interligar de alguma forma, como se poderá verificar de seguida.

Fernando Alle não tem quaisquer dúvidas de que há ainda um certo preconceito vigente relativamente ao Terror em Portugal. Prova disso é que o seu filme *Papá Wrestling* (2009) passou em inúmeros festivais conceituados fora do país e cá em Portugal foi aceite no MOTELx e pouco mais. Esta barreira é algo que o entristece, confessa: *“Uma pessoa fica assim um bocado triste. Porque o filme até tem um certo mérito, parece que não o levam a sério por causa do tema.”* (E4, 2013).

Frederico Serra fala em medos e rótulos. Embora, enquanto criativo e produtor, não tenha medo de fazer cinema de Terror afirma que tem plena *“consciência de que esse rótulo afasta muita gente (...). Nomeadamente, o Coisa Ruim. Houve muitas pessoas que não foram ver o Coisa Ruim porque estava rotulado como filme de terror (...). Não sei porquê. Há pessoas que odeiam filmes de terror porque sim.”* (E6, 2015). Portanto, também aqui o preconceito não seria seu, seria de um público pouco preparado para aderir ao género.

“Sim, o Macedo ficou muito mal visto e tudo por se ter aventurado nesse tipo de coisas. (...) Pronto, era considerado um género menor. O Fantasporto era considerado uma coisa para os maluquinhos...” (Pêra, E3, 2014). É Edgar Pêra quem o diz e Matos-Cruz (E7, 2014) corrobora. A diferença é que, neste caso, o preconceito advém das entidades estatais responsáveis pela subsidiação dos filmes. Ora atente-se no seguinte: *“Eu cheguei a fazer parte de júris. A minha actividade começou no Instituto Português de Cinema, em 75/76, tinha o Instituto 3 anos, e depois passei para a Cinemateca. Mas fiz sempre parte dos júris de atribuição de subsídios aos filmes e a partir de certa altura havia “Epa, esse não, esse não”. Já não eram os projectos em si, eram as pessoas.”* (E7, 2014). Este desconsiderar dos projectos e das pessoas envolvidas, por parte das entidades responsáveis, acontecia – e acontece ainda – de forma declarada. *“Depois eu falei com os júris, já depois de me darem sopa 2 ou 3 anos seguidos porque eu concorri 2 ou 3 anos seguidos com esse filme, eu falei com alguns elementos do júri que eu por acaso conhecia. No nosso meio conhecemo-nos uns aos outros e eu nunca meti cunhas, mesmo conhecendo os elementos do júri, metia lá o projecto e ficava à espera de saber o resultado. Agora, depois de saber o resultado – isso, sim – ia lá falar com eles e perguntava “Olha, porque é que o meu filme não foi subsidiado? Espera lá, que é para eu saber qual foi o erro que eu cometi para não o repetir”. Bom, então, fiquei a saber que, em 93, deixei de fazer cinema porque foi-me dito explicitamente por alguns dos membros do júri com quem eu falei “Olha, escusas de concorrer!”. Ah! Porque gastava-se muito dinheiro a concorrer, nós tínhamos que entregar 8 exemplares, quer dizer, eram os guiões, os orçamentos, a produção... Bem, aquilo custava 20 e 30 contos, era muito caro. Então tive que desistir, era uma questão de não poder concorrer sabendo já que não era contemplado. Porque eles disseram logo “Escusas de concorrer, tira daí o sentido, que os júris não querem o teu tipo de cinema. É um cinema esotérico, fantástico, isso não interessa às pessoas”. Era assim que eles me diziam “Isso não interessa às pessoas”. (E2, 2014). António de Macedo chegou mesmo a fazer queixa no provedor de justiça, mas sem grandes resultados. “Ao fim de seis meses respondeu-me a dizer que estava tudo de acordo com a lei. Que estava de acordo com a lei sabia eu, a lei é que estava corrupta. Mas isso é outra estória.” (E2, 2014). No caso d’A Maldição do Marialva (1991), por exemplo, o financiamento foi obtido de forma diferente, *“porque, se calhar, se (...) apresentasse aquele guião ao júri do ICA não era contemplado,**

nem pouco mais ou menos.” (E2, 2014).

É aqui que o preconceito se cruza com as questões de dinheiros. Se assumirmos que em Portugal o cinema se encontra, em grande parte, dependente de subsídios estatais a escolha de apenas um tipo de cinema origina apenas uma cinematografia fechada em detrimento de um cinema variado e diversificado, saudável.

“Eu acho perigosíssimo! Eu acho perigosíssimo, acho altamente reprovável e acho um crime. (...) Por isso é que eu, realmente, acabei por nunca mais conseguir fazer cinema, porque a decisão de fazer filmes... Os cineastas tinham que concorrer aos concursos do ICA (...). O que é que acontece é que o sistema, inicialmente quando começou o Instituto de Cinema, era um Concelho de Cinema que fazia as escolhas dos filmes e o Concelho de Cinema era muito interessante porque eram 16 pessoas, onde tinha produtores; realizadores; distribuidores; cinemas; exibidores; laboratórios... Quer dizer, toda a actividade cinematográfica estava representada. Portanto, a escolha dos filmes era feita por um grupo de pessoas heterodoxas, até com interesses antagónicos – porque os produtores e os realizadores tinham interesses muitas vezes intelectuais e os distribuidores queriam um cinema mais comercial -, mas como estavam todos a ler os guiões e para definir às vezes tinham que entrar em compromissos. Isso era interessante. (...) Durante aqueles três ou quatro anos em que esse sistema vigorou os filmes foram os melhores que saíram, porque realmente era uma escolha equilibrada entre a qualidade e a apetência do público. Entretanto isso acabou porque, lá está, os tais realizadores e o tal grupo do cinema da Escola do Bocejo começou a fazer pressão sobre o Ministério da Cultura, então essa capacidade foi retirada ao Concelho de Cinema e criaram um Júri, o sistema de Júri. O Júri são cinco pessoas, escolhidas pelo Ministro. É claro que o Ministro da Cultura não sabe o que está a fazer. Nenhum Ministro da Cultura sabe nada de nada, como é evidente. O que é que acontecia? O Ministro da Cultura não queria ficar mal na fotografia e ia pedir conselho à Escola do Bocejo. Portanto, os júris eram sempre os amigos da Escola do Bocejo. Portanto, os amigos da Escola do Bocejo começaram a ter tendência para subsidiar os filmes da Escola do Bocejo. Conclusão, a partir de uma certa altura o cinema português começou a tornar-se insuportável. Lá está, fugia outra vez o público todo. E eu comecei a ter dificuldade em fazer os meus filmes porque os júris não atribuíram subsídios aos meus filmes. Era o perigoso Macedo que fazia filmes para o público. Seja lá o que isso for.” (Macedo, E2, 2014).

O perigoso-Macedo-que-fazia-filmes-para-o-público foi arrumado a um canto, impedido de impregnar o seu imaginário fértil no cinema português, em 93. Em 2013, virado um milénio, viríamos a saber que são “cowboiadas” todas as produções que ousam sair de dentro das rédeas do cinema de autor. Portanto, mantém-se esta tendência e mesmo os entrevistados mais novos reconhecem a sua existência. *“Hoje em dia em Portugal é terror quase tudo. Vive-se esse ambiente de terror e miséria, em que as pessoas são obrigadas a aceitar quase tudo: os salários mais baixos, os orçamentos mais baixos... Enfim, tudo, tudo. E isso é quando têm sorte, ainda por cima. As pessoas têm sorte se forem exploradas. Depois é evidente que há sempre pessoas que entendem mais ou menos o mecanismo e entram dentro de um determinado esquema. Portanto, mesmo que o esquema seja uma coisa muito artística, que o esquema seja uma coisa não-convencional - mas que não deixa de ser um esquema. Neste caso existe uma coisa chamada cinema de autor, que é um género como outro qualquer, mas que existe e que, por exemplo, em Portugal tem uma pujança a nível de festivais internacionais que se calhar nem Espanha tem... Apesar de Espanha dar cartas em termos industriais. Nós como não temos essa vertente industrial, só temos a vertente cultural, acaba por*

ser criada uma classe de especialistas em projectos culturais. E pessoas que vão buscar (...) a uma relação com um determinado tipo de público cinéfilo que depois se identifica e está nos comités, nos júris, e que acaba por escolher A porque foi assistente de B e B porque esteve em Cannes e porque o projecto dele é muito interessante porque já trabalhou com estas pessoas”. Portanto, há uma série de ligações depois que são feitas e, enfim, acaba por se perpetuar um certo tipo de, não diria de cinema, mas um certo tipo de atitude face ao cinema.” (Pêra, E3, 2014). De uma certa atitude face ao cinema porque o realizador considera que o cinema português, embora dentro de um único género – o cinema de autor - até é bastante diversificado.

E Paulo Leite faz a pergunta que, porventura, outros farão? *“Ou seja, se não há abertura para que exista este tipo de cinema, why bother? Não é? Quem irá desenvolvê-la?”* (E8, 2013). De facto, e tendo em conta que para Paulo Leite o cinema é uma actividade de risco e paciência, o que levará alguém a dedicar anos da sua vida a um projecto que muito dificilmente será aprovado/subsidiado em Portugal? Para o produtor de cinema de Terror, no país, o género tem sido dado como *“ligeiro”, “vulgar”, “muito próximo do público”* - para ser considerado arte - e de um *“público menos exigente”*. Quem sofre as consequências? O cinema de género, não só de Terror mas de todo o género que não for o género de autor. Sofre o cinema português. *“Estas pessoas criaram dois tipos de cinema: o cinema que é arte e o cinema que não interessa - é outra coisa qualquer, é popular no mau sentido da palavra popular.”* (E8, 2013).

Filipe Melo, assim como Paulo Leite o fez também, concorreu com projectos de Terror para financiamento do ICA não o tendo conseguido. Ainda assim, não olha com amargura a instituição achando mesmo que é possível um filme de Terror conseguir subsídios do Estado. *“Acho que o ICA é uma instituição que promove concursos. Como tal, tudo é possível - depende da qualidade do projecto. Mas há também o factor sorte. É preciso que o júri goste do projecto, que tenha o perfil adequado para o seleccionar. Eu gosto do ICA - tenho é pena que não existam muitas alternativas para conseguir financiamento para projectos de maior dimensão.”* (E5, 2013). Filipe acrescenta que nós não somos máquinas, como tal *“um júri nunca é igual a outro. Nunca há igualdade total, porque não somos máquinas, somos pessoas”* e realça a importância de se escolherem *“pessoas honestas e merecedoras de cargos de responsabilidade para os concursos. É aí que, na maioria dos casos, surgem os problemas.”* (E5, 2013).

Importa, por fim, terminar esta questão com a seguinte observação de Filipe Melo: *“Acho que as pessoas que não gostam de cinema, ou que não são apaixonados por filmes, têm uma tendência maior a compartimentar os géneros e a colocar todos no mesmo saco. Um bom filme é um bom filme, quer seja musical, dramático ou tenebroso. Esse preconceito é fruto da ignorância, tal como a grande parte dos preconceitos.”* (E5, 2013).

A arte de fazer cinema não é, pois, uma arte barata. Implica dinheiro, muito dinheiro. Como explica Edgar Pêra, *“a questão do dinheiro é sempre mais importante”* (E3, 2014), no sentido em que é ele que permite fazer os filmes como eles foram pensados. O que não acontece quando os projectos são feitos a conta e risco dos realizadores/produtores, quando são feitos com empréstimos dos pais ou dinheiro destinado a comprar casas. Como atestado pelos entrevistados, *“infelizmente neste país só conseguimos dinheiro através dos financiamentos do ICA, ou eventualmente da RTP.”* (E6, 2015). Portanto, o dinheiro é importante, há pouco dessa espécie em Portugal e como há pouco o risco é ainda maior. Assim, não só o preconceito como

a falta de dinheiro são as causas até aqui apontadas para que não exista um cinema português diversificado e, consequentemente, para que não haja mais Cinema de Terror. *“Acho que a questão é porque produzem-se poucos filmes em Portugal. Por ano estreiam, em média, menos de 10 filmes portugueses, e a maioria das produtoras portuguesas só financia filmes a que tenham sido atribuídos subsídios. Isso faz com que o mercado cinematográfico não cresça e não haja oportunidade para produzir filmes de outros géneros, como o terror.”* (E4, 2013), como explica Fernando Alle.

A esta causa junta-se aquilo a que Macedo chama de censura democrática – a mais perigosa de todas -, trazendo o ICA para a discussão. Não existe tradição do Terror no país também porque o ICA não tem nenhuma tradição de apoiar este tipo de cinema.

Antes de avançar, importa acrescentar que não será apenas os Júris, na sua atribuição de financiamento, o problema do ICA mas também a gestão pobre do dinheiro disponível. *“O ICA não está a financiar cinema, está a financiar arte pura e dura. Não estou a dizer que cinema não seja arte, de todo. O que eu estou a dizer é que a lógica do financiamento ela é pura e simplesmente conceptual e não uma coisa aplicada e verificável.”* (E8, 2013). De acordo com Paulo Leite, a própria metodologia do Instituto e a forma como eles funcionam são exemplos das suas limitações. *“Os projectos no ICA são submetidos por via online. Há um guião, há uma nota de intenções de 1500 caracteres – o que é isso, não é? – e mais nada. (...) Ou seja, tudo aquilo que fora de Portugal se faz para trazer financiadores e vender o projecto e mostrar credibilidade aqui em Portugal faz-se exactamente o contrário. Põe-se todos os projectos ao mesmo nível, é só texto, mais nada. Ou seja, não há um pitching, não há uma conversa com as pessoas, não há uma discussão sobre o que o projecto quer ser e pode vir a gerar. Ou seja, não há nada disto. Todo aquele trabalho humano de interacção, de inclusão, não existe. Ao contrário do que acontece lá fora. Portanto, o júri, desse ponto de vista, é sempre composto por pessoas que estão de fora do meio. São jornalistas, críticos, artistas plásticos, pessoas com algum destaque noutra sítio qualquer cujo gosto pelo cinema é inteiramente espectacular, ou seja, são espectadores. E neste contexto acontece aquilo que é mais normal e natural, que é cada um escolhe conforme os seus gostos ou conforme as suas áreas de interesse. Se não é gosto é interesse. Por outro lado, como nós temos em Portugal os grupos de realizadores, os grupos de produtores, a lutarem pelo dinheiro, um ano é um, um ano é outro. Ou seja, a gestão também é feita muito por aí. Portanto, os júris, neste ponto de vista, são um bocado, eu diria, inúteis realmente. Porque não estão, de facto, a fazer um trabalho de júri sobre projectos cinematográficos. Estão a fazer outra coisa.”* (E8, 2013).

Além do evidenciado, existe a questão de todos os filmes terem o mesmo valor subsidiado, independentemente das suas especificidades. Isto é, supostamente, os projectos são desenvolvidos em função dos custos que eles têm. Ou assim deveria ser. *“Esse é o problema fundamental. Não é? É que o ICA diz “Ok, nós vamos dar 500 000€ para uma primeira obra”. Pode haver primeiras obras que custem 2 000 000€. O problema não é o quanto elas custam, o problema é que o ICA coloca uma bitola dos 500 000€ e olhando para a lista dos projectos que, de facto, vão a concurso a maioria esmagadora cai nos 500 000€.”* (E8, 2013). Assim, o que Paulo Leite afirma é que muitos projectos custarão menos que essa quantia e que, provavelmente, alguns custaram mesmo menos que o valor atribuído. A existência de uma rede de segurança como esta é confortável e um incentivo à produção. Porém, se os valores fossem reajustados talvez fosse

possível apoiar mais jovens realizadores e estes seriam também forçados a procurar outras fontes de recursos. *“O mau de haver uma bitola orçamental do ICA para uma primeira obra é que ela é, eu sei que ela é, muito confortável. É bom. É bom ter o conforto de 500 000€, mas tem o problema que é: não obriga as pessoas a pensar nos projectos do ponto de vista das necessidades. (...) Uma coisa que eu aprendi em cinema é que nós temos que pensar sempre “que meios para que objectivos?”. “Que meios é que eu preciso realmente para alcançar este objectivo? Será que eu preciso mesmo de 500 000€? Se eu não tiver 500 não faço o filme? (...). E eu sinto que o ICA tem este problema. Não só para primeira obras como para tudo. Outros organismos internacionais, noutros países, são exactamente o contrário. Eles não dão uma bitola x, eles dizem “Não, vamos ver quanto é que o filme custa. Vamos discutir o projecto. Vamos ter uma relação inclusiva com os produtores e perceber se de facto esse valor é razoável ou não para o projecto em causa.”* (E8, 2013). Até porque, entenda-se, há projectos que o ICA não tem como financiar. Projectos que não vivam *“única e exclusivamente do conteúdo”* e que exijam meios. Isto são projectos de outra envergadura. Veja-se o exemplo da curta Dédalo (2013), a ser adaptada para longa-metragem. Frederico Serra encontra-se em negociações para financiamento fora do país precisamente por entender que este é um projecto de necessidades especiais. *“Precisa de meios, precisa de efeitos. Tem uma exigência técnica que é cara. Vai ter muitos custos. Por isso eu não acredito que consiga financiá-lo cá.”* (E6, 2015). Isto é, mesmo que o ICA contribuisse não seria o suficiente para pagar o projecto na íntegra. Portanto, é esta consciência e este compromisso que leva as pessoas a valorizarem verdadeiramente o que têm e a procurarem soluções alternativas de financiamento, que não exijam sempre uma dependência de um subsídio estatal.

Imagine-se o Estado como uma figura paternal. Um pai e uma mãe acompanham o seu filho no que podem, sempre que podem. Um pai e uma mãe de tudo fazem, tudo disponibilizam, para que o seu filho possa crescer e crescer saudável. O resto é um percurso individual que a cria terá que percorrer. Um filho não poderá exigir a sua mãe que lhe faça os TPC's. Porque haverá o Estado de fazer a montagem financeira de um filme? Um filho não pode exigir a seu pai que vá na sua vez para o escritório? Porque haverá o Estado de fazer o trabalho dos produtores? Enquanto esta mentalidade não se alterar acabará sempre por se potenciar uma certa cinefilia em detrimento de todas as outras e isso leva a que Paulo Leite considere que, de facto, não se avançou muito nos últimos 30 anos: *“não se avançou significativamente naquilo que fazia sentido que é, de facto, criar um sector audiovisual cinematográfico robusto. Isso não aconteceu. Nós continuamos a ter produtoras que precisam de subsídios para existir, daí aquele termo desconfortável que é subsidiodependência. Ninguém gosta, é um grande cliché. Mas, lá está, os clichés existem por alguma razão. O termo existe por alguma razão. E muita gente se incomoda com ele por alguma razão. Portanto, eu, infelizmente, não gosto de concluir isso mas sinto que estamos hoje como estávamos há 20 anos, ou 30.”* (E8, 2013).

Fica lançado o repto: nem só com subsídios se financia cinema e o subsídio que existe pode sempre ser distribuído de forma mais equilibrada e justa; o Estado não tem obrigação de financiar todos os filmes que se fazem em Portugal; o subsídio estatal é um apoio e não um fim; o ICA não é uma entidade maléfica que atribui dinheiros a uns e corre à chibatada outros. Assim, e é de se realçar este apontamento, há sempre espaço para melhorias. Há sempre espaço para corrigir o que está menos bem e fazer melhor. E elas bem que são precisas, para benefício do estimado cinema português.

Uma outra causa constantemente assinalada, para explicar a pouca produção de Terror em território nacional, está de igual forma relacionada com o cinema português no geral. É ela a falta de uma indústria e, em paralelo, de um mercado – questões que, por sua vez, nos remetem para os conceitos de produção e distribuição. *“Eu acho que não há uma tradição de cinema de Terror em Portugal. Pode haver cinema de Terror no cinema produzido em Portugal, evidentemente. Há um gosto pelo cinema de Terror desde sempre mas que não teve correspondência, sobretudo, devido às dificuldades de produção.”* (E7, 2014). Isto não é necessariamente um problema do Cinema de Terror Português mas sim do próprio cinema português. *“Eu acho que um dos problemas do cinema português é sempre um problema de produção. Não é por acaso, e agora indo ao fundamental, que o cinema é chamada uma arte industrial, porque tem a componente de indústria e tem a componente artística.”* (E7, 2014). Em Portugal essa componente industrial é inexistente. *“O tipo de estratégia que se seguiu para fazer cinema em Portugal é algo sempre que começa do zero. Portanto, cada filme começa do zero e isso é muito curioso. O que é que eu quero dizer com isto? É o seguinte, não existem produtoras que façam filmes o que existe é a necessidade de fazer filmes e criam-se produtoras para os fazer. Portanto, não existem infra-estruturas mas existe sempre vontade de fazer filmes. E isso é curioso, se reparar nisso.”* (E7, 2014). Desta forma, há inúmeras produtoras que nascem apenas para que se possa produzir determinado filme – devido à lei do cinema, que exige uma entidade envolvida na produção dos filmes –, sem que haja uma produção continuada das mesmas, e que depois vão à falência. Até mesmo Paulo Branco, que praticamente domina o mercado português, já teve a sua conta de produtoras falidas.

Esta tentativa de se manter uma produção contínua não é, contudo, de agora. Isto é, já nos primórdios do cinema se verificou em Portugal duas tentativas falhadas de criar uma espécie de indústria potenciada por uma produção continuada e com as quais se pode aprender bastante. *“Os únicos casos em que se tentou fazer uma produção contínua de cinema - produção contínua é, digamos assim, uma vontade mais comercial - foram duas em Portugal: ainda no cinema mudo a Invicta Film, no Porto, e foi já nos anos 40 o António Lopes Ribeiro, com as Produções Lopes Ribeiro. E foi sempre algo que nunca vingou, nunca conseguiram ter uma produção contínua.”* (E7, 2014). A vontade era a mesma mas as circunstâncias foram diferentes. Lopes Ribeiro tinha uma linha de execução orientada da seguinte forma: filmar, escrever, filmar, produzir, filmar, estrear. *“Portanto, a produção contínua que ele entendia (...) tinha sempre que ter um filme nestas três fases. Quando um estivesse a ser feito o outro já estava a ser escrito, quando esse mesmo filme estivesse a ser feito outro já estava a estrear. Isso é que lhe permitia rentabilizar muito os meios de produção.”* (E7, 2014). Por outro lado, a estratégia da Invicta Film era completamente diferente. O seu objectivo era ter sempre um filme em produção. *“Isto é, aquilo que era importante para os produtores, para o Alfredo Gomes de Matos (...), era a grande produção, a grande preocupação na produção. E para se fazer grande produção é necessário haver grandes infra-estruturas, daí que ele tivesse laboratório, tivesse estúdio, tivesse uma boa administração e isso tudo.”* (E7, 2014). Portanto, ocorre em determinada altura em Portugal a construção de infra-estruturas necessárias a uma produção cinematográfica contínua. O que corre mal? O problema o mesmo de sempre: o da distribuição. *“O problema da Invicta Film foi que fizeram uma série de filmes, aquilo que podemos chamar em termos actuais co-produções ou, melhor, grandes produções e co-produções (...), mas depois de o filme estar feito não havia uma rede de distribuição, não havia*

capacidade de exibição dos filmes. Ou havendo, como de facto havia nos anos 20 em Portugal uma rede de distribuição dos filmes, foram bloqueados. Como era uma produtora do Porto e como a distribuição e exibição estava sediada mais em Lisboa fizeram uma espécie de bloqueio aos filmes do Porto, daí que a certa altura eles ficassem sem capacidade de difundir os filmes e, portanto, já não tinham dinheiro para produzir filmes.” (E7, 2014). Este caso particular evidencia um auto-boicote dos próprios fazedores de cinema português, já por si triste, mas o facto é que hoje essa dificuldade em distribuir os filmes se mantém muito real. A respeito de fazer filmes com os seus próprios meios, Edgar Pêra diz o seguinte: “*Sempre saí prejudicado com essa atitude mas, no fundo, acho que só saí prejudicado de uma certa maneira porque mais vale uma pessoa fazer as coisas com os meios que tem do que não fazer.*” (E3, 2014). Mas depois acrescenta: “*Mas a questão é sempre a distribuição, depois como é?*” (E3, 2014) Faz-se o filme, o filme está feito e o que se faz com ele? Filipe Melo parece também não ter resposta no sentido em que admite não conhecer o suficiente os mecanismos de distribuição de filmes. “*Parece-me também que, infelizmente, temos de ser o motor da nossa distribuição.*” (E5, 2013). Isto ganha uma dimensão ainda maior quando falamos de curtas-metragens, isto porque vender um filme continua, mesmo assim, a ser mais simples que vender uma curta.

Um filme português tem uma vida, mais ou menos, delineada. Faz-se o filme, o filme estreia em Portugal e ao fim de uns tempos atingiu o seu período de vitalidade comercial – salvo excepções (E7, 2014). O que rende o filme dificilmente pagará os custos que este comporta. Além disto, o cinema português é também “*um cinema muito neurasténico ou esquizofrénico (...). E o que é que significa isso? Significa sobretudo que o cinema português não é de facto um cinema muito comercial, isto é, não tem de obedecer a todas as necessidades de controlo da própria produção.*” (E7, 2014). Como fica o mercado nesta situação? Não fica. “*Portugal não tem mercado.*” (E6, 2015). Além disto, Paulo Leite evidencia que o mercado que existe fora, por seu turno, também se encontra saturado: “*há mais filmes, mas o número de ecrãs é o mesmo, o número de distribuidores é o mesmo. Um distribuidor de cinema continua a ter 24h por dia, 24h do dia. Ele só consegue absorver, ver, x filmes. O facto de eu enviar o meu não significa que ele vai ver.*” (E8, 2013). A visão de Frederico Serra é ainda mais negra, visto que nem comporta a possibilidade de um mercado online ou a de uma aliança entre países falantes da mesma língua. “*É muito difícil dependermos de uma plataforma digital para ter resultados financeiros de qualquer coisa que seja, porque não existe mercado em Portugal. Não existe mercado português para sustentar qualquer produção como existe no mercado anglo-saxónico, em que eles põe qualquer coisa na net e aquilo facilmente difundem por milhões de pessoas que estão dispostas a contribuir. (...) Em Portugal, infelizmente não temos esse mercado e não podemos recorrer ao mercado brasileiro porque o mercado brasileiro não só é muito estanque como em termos mesmo de língua... Há uma barreira muito grande e não vêem e não percebem português. Enquanto que nós, a bem ou a mal, percebemos todas as línguas eles não percebem português. Por isso, nem sequer aí podemos... Nem sequer temos aí salvação. O mercado lusófono, infelizmente, no português é só mesmo Portugal. (...) Acho que o português está restringido, está restrito, ao nosso território nacional mesmo. Infelizmente está mesmo. Eventualmente temos Angola, Moçambique, como outro mercado que pode vir a consumir os nossos filmes mas mesmo assim... Acho que é muito pequeno.*” (E6, 2015). A verdade é que não é a primeira vez que se procurou esta abordagem. Já Paz dos Reis o havia tentado, voltando destróçado a Portugal. Também Lopes Ribeiro, nos anos 40, “*que era um período de guerra em que não vinham muitos*

filmes americanos ou se vinham tinham determinadas características” (E7) procurou apostar, sem sucesso, num mercado brasileiro, sobretudo no mercado da língua portuguesa. Esta aposta num mercado brasileiro, e num mercado da língua portuguesa, falhou, primeiro, porque o atlântico era muito longo para os filmes chegarem lá – problema que hoje já não se verificaria – e depois porque estes filmes teriam que competir com a produção americana que escoava para a América Latina. *“Portanto, desde aí, desde logo também não vingou a língua portuguesa numa tentativa de criação de um mercado luso-brasileiro ou de um mercado falante de português.”* (E7, 2014). Matos-Cruz chama ainda atenção para o seguinte: *“Porque, como sabe, não há essa tradição em Portugal, tradição de ouvir o português.”* (E7, 2014). E a verdade é que, contrariamente ao que acontece noutros países europeus, Portugal escolheu sempre não fazer dobragens mantendo os filmes importados que entram no país na sua língua original. Algo compreensível – do ponto de vista do amor ao cinema - mas que poderá explicar esta incapacidade de os portugueses se ouvirem a si próprios.

Portanto, voltando à questão, *“o cinema de género é um cinema que geralmente está associado à indústria. É evidente que um filme de autor pode ter elementos de policiais, pode ter elementos de terror, pode ter elementos fantásticos, mas não é necessariamente um filme fantástico, ou um filme de terror ou um filme policial. (...) Portanto, logo à partida essa questão do género implica muito essa ligação a uma massificação, mesmo que seja uma massificação dentro de um determinado grupo como é o do terror, mas acaba por haver sempre essa ligação à indústria.”* (E3, 2014). Assumindo que essa indústria exige um lucro, precisamente para dar continuidade a uma produção, é necessário que se verifique *“um número de espectadores maior do que o investimento feito para poder fazer outro a seguir. Esta motivação do lucro é muito difícil de obter em Portugal.”* (E3, 2014). Essa vontade é legítima - e só não existe quando a mentalidade vigente é a tal da subsidiodependência – mas é muito difícil de se concretizar. *“Como é que depois se tem lucro com um filme de terror. É mudo, é em inglês? Porque em português não tem grandes hipóteses logo à partida, não é? É muito difícil. (...) Acho que não havendo esse sistema, não havendo a indústria, é muito difícil criar géneros.”* (E3, 2014).

Posto isto, será pedido um último esforço ao leitor, o de acompanhar, uma vez mais, uma viagem ao passado. Se o preconceito, os problemas de dinheiros e a falta de um mercado são apontados como factores fundamentais responsáveis por uma pouca abertura do cinema português e, consequentemente, de uma pouca produção de cinema de Terror, também é certo que não se pode desconsiderar o impacto pesado dos anos de ditadura vividos no país, bem como as marcas dos tempos da Inquisição.

De facto, não existem dúvidas de que Portugal é um país rico em mitos e lendas, superstições e augúrios, responsos e rezadeiras que atalham as bruxas, curandeiras com mezinhas e misturados mágicos¹⁷⁴. A própria figura popular do Diabo português é tão forte no imaginário colectivo do país que a sua construção

¹⁷⁴ O livro Artes de Cura e Espanta-Males - Espólio de Medicina Popular recolhido por Michel Giacometti (2009), contém em si 5500 fichas de doenças que, por sua vez, incorporam textos de rezas; ladainhas; provérbios e orações para se curarem doenças de todo o tipo e natureza: “tensão arterial, hemorróidas, gangrena, brotoeja, raquitismo, halitose, anorexia, leucorreia, anemia, coqueluche, nefrite, ciática, apoplexia, doenças dos olhos, tumores, epistaxis, fracturas, fogagem, bronquite, insónias, câibras, blenorragia, picadas de abelhas, hemorragias, piolhos, afrontas, espigas das unhas...”. Receitas em desuso nos dias que correm mas que espelham um imaginário popular português rico e vasto transmitido de geração em geração.

tem vindo a mudar ao longo dos tempos e de modo que é possível reconstruir a sua identidade, de acordo com a tradição popular Portuguesa. No livro *B. I. do Zarapelho*, Ana Paula Guimarães (2003) procede a este desafio, fazendo uma reconstrução do seu Nome, Idade, Estado Civil, Aparência, Hábitos, entre outros, de acordo com a tradição popular portuguesa. O Diabo popular português dá, pois, por vários nomes. Conhecem-no por Diabo, Zarapelho, Aquilo, Careca, Caipira, Mafarrico, entre muitos outros. Sabe-se que o Diabo é velho, porque assim diz o ditado – o Diabo sabe não por ser sábio mas por ser velho. Mas também há quem defenda que o Diabo é novo porque “*quando o diabo nasceu já cá estava eu*”. “*Aos 20 quem as tenha. Aos 30 a quem convenha. Aos 40 o diabo que venha.*” Sabe-se que o Diabo tem mulher e filhas, espertas e más, mas estará também disponível para casar com quarentonas. Mais se acrescenta que o Diabo português raramente tem cornos – ao contrário do apresentado nos filmes *O Elixir do Diabo* (1962) e *Os cinco Avisos de Satanás* (1970) – e que até é apresentado, em determinadas situações, com um demónio agradável que surge às pessoas para lhes fazer cócegas. Fora isso, é uma figura assustadora, mascarado de cavalo ou com características de serpente, pintado de preto. Sabe-se também que terá um feitio difícil, é invejoso, gosto de criar sarilhos: “*Segredo de dois, segredo de Deus; segredo de três, o diabo fez.*” E mais. Acautele-se quem por aí anda nos 24 de Agosto, pois é sabido que este é o dia em que o Diabo anda à solta - e não há romaria ou banho santo que salve aquele que cair em desgraça.

“*Deus é bom mas o Diabo também não é mau.*” A história popular portuguesa mostra, pois, que há em si uma forte tradição do Fantástico e do Terror – ainda que, muitas vezes, com um cariz religioso. Há conhecimento transmitido de geração em geração que manifesta antigas e secretas crenças relativas ao corpo - e à doença. A literatura é igualmente rica e vasta e contém no seu espólio histórias de Lobisomens que batem nas mulheres depois de acidentalmente comerem as crias e perderem as botas. Existem, na tradição herdada, receitas cuja lista de ingredientes contém chifres de diábolo, testículos, cérebro de raposa, camelo, coração de lobo, pó de aranha, cascos de burro e tantas outras combinações nojentas. São inúmeras as superstições, entre as quais a que recomenda vivamente àquele que presenciar uma crise que beba o próprio sangue, sangue menstrual ou urina. Existem, num Portugal não muito longínquo, casos como a D^a. Amélia que diz que o Diabo às vezes toma conta das pessoas, mas é possível expulsá-lo, e faz exorcismos, através de S. Bernardino¹⁷⁵; ou Clementina Chorincas e Maria de Jesus Antunes, que entoam cânticos capazes de petrificar os mais bravos. Há ainda casos reais de assassinatos mórbidos: filhas que desmembram mães e atiram os pedaços ao Tejo; mães que sufocam os seus próprios bebés e os deixam, sem vida, à mercê de quem os encontrar; mulheres que dão arroz com arsénio aos seus maridos; e tantos outros relatos mórbidos.

Se assim é, se Portugal é tão rico, por que motivo não está este imaginário popular mais presente nos portugueses e no seu cinema? Por que não está ele representado num Cinema de Terror Português? Pelo que se tem vindo a evidenciar, mas também pelos seguintes motivos: 300 anos de Inquisição e uma ditadura

¹⁷⁵ A D^a. Amélia não é uma construção ficcional, é uma pessoa real que praticava exorcismos para retirar os espíritos malignos às pessoas. Os seus filhos, ao tomarem conhecimento das suas práticas, nunca mais lhe escreveram e a Igreja proibiu-a de fazer rezas na capela, com a ameaça de retirar a missa à população. O leitor pode conhecer casos semelhantes da cultura popular portuguesa acedendo a www.memoriamedia.net, e-Museu do Património Cultural Imaterial.

pesada, juntamente com a sua censura institucionalizada, a devastarem o que teria sido, de outra forma, um imaginário rico e vasto português.

“Exactamente. Há imensos mitos e lendas. (...) Repare que havia um desenvolvimento muito grande antes da Inquisição. A Inquisição instalou-se cá em 1536 com D. João III, até lá nós tínhamos uma literatura riquíssima, até dentro do fantástico. A literatura, por exemplo, chamada literatura de cavalaria - cavalaria é uma designação porque no fundo era o que podemos considerar o maravilhoso medieval. Por exemplo, os dois grandes romances portugueses do século XIV e do século XV, de XV para XVI, que tiveram repercussão internacional e que influenciaram esse tipo de literatura na Europa - curiosamente fomos pioneiros – foi o Amadis de Gaulle e o Palmeirim de Inglaterra, em que o herói cavaleiro de armadura branca tem uma apaixonada, a dama por quem ele sonha e a quem dedica as suas façanhas, e depois combate com tudo quanto é figuras míticas, dragões, gigantes, monstros das mais variadíssimas..., com a sua espada invencível. Ora bem, isto é O Senhor dos Anéis. Nós demos origem a este tipo de literatura. É evidente que depois (...) surgiu aqui em Portugal e espalhou-se pela Europa (...) uma enxurrada de sublitteratura que o Cervantes criticou ferozmente. (...) Ora bem, (...) enquanto o resto da Europa não tinha Inquisição, ou não tinham desta maneira tão feroz como era a portuguesa e a espanhola (...) no século XVI, XVII, XVIII... (...), depois apareceu logo o Iluminismo na Europa do século XVIII. Portanto, com aqueles filósofos irreverentes que aqui em Portugal eram proibidíssimos, evidentemente, como o Voltaire, francês, ou o Goethe, alemão. Quer dizer, proibidíssimos. Enquanto lá na Alemanha, na França e na Inglaterra todo este pensamento prosperava e evoluía de uma maneira extraordinária - os próprios romances góticos começaram a aparecer na Inglaterra e na Alemanha e na França, já nos finais do século XVIII princípios do século XIX -, aqui em Portugal entraram muito tardiamente. A Inquisição só acabou em 1820. Nós esquecemo-nos que em Portugal tivemos Inquisição a torturar pessoas, a queimar pessoas e a queimar livros. (...) Ora bem, a Inquisição desatou a queimar e houve um retrocesso muito grande. Nós esquecemo-nos que foram 300 anos. Portanto, como digo, só em 1820 - em 21 aliás, porque em 1820 acabou o Absolutismo em Portugal com aquela revolta liberal que acabou com o Miguelismo, Absolutismo -, em 1820 e em 1821 a Inquisição foi extinta em Portugal. Isto quer dizer que entre 1536 e 1821, quase 300 anos, os portugueses habituaram-se... A mentalidade estragou-se completamente. Ora bem, porque é que o terror não floresce aqui em Portugal? O terror para nós acaba por ser quase uma importação. Nós tínhamos uma tradição do fantástico que, se não tivesse havido Inquisição, eu nem quero imaginar o que é que os Amadis de Gallo e Palmeirins de Inglaterra e outros que viriam a seguir... Mesmo assim, com a Inquisição e tudo, ainda houve uns surtos de literatura fantástica. Por exemplo, O Diabinho da Mão Furada, que é do século XVIII, que é do António José da Silva. (...) Foi queimado pela Inquisição, evidentemente. Ainda por cima morreu jovem, não chegou aos 40 anos. Quando ele estava no auge da sua produção no teatro, a Inquisição achou que não podia ser, e que ele era judeu. Então queimaram-no, queimaram-no vivo. (...) Portanto, era impossível florescer um certo tipo de literatura que saísse das normazinhas católicas, apostólicas, romanas. Tudo quanto era fantástico, terror, era perfeitamente impossível e impensável porque isso ia contra as leis de Deus, como é evidente. Portanto, isto só para dizer porque é que ainda hoje a nossa tradição de terror, digamos assim, é mais devedora, mais subsidiária, daquilo que nos vem de fora do que de uma tradição genuinamente

portuguesa. A nossa tradição continua sempre, de uma forma mais ou menos subterrânea, na linha das *Mouras Encantadas*.” (Macedo, E2, 2014).

A esta Inquisição junta-se uma censura igualmente castradora. “A censura foi introduzida cá com a Revolução de 28 de Maio e durou até 74. Os regimes de censura na área do cinema eram muito diferentes, porque um era para a exibição de filmes estrangeiros, desde logo, e o outro era para o sistema de produção que havia, a chamada censura prévia. A censura prévia começava por se fazer sobre os próprios guiões. Portanto, as pessoas escreviam e enviavam o guião à censura, era lido. Se estivesse de acordo, “sim, senhor!”, se houvesse problemas voltava para trás. Depois os censores acompanhavam mesmo a rodagem dos filmes, portanto, estavam sobretudo no estúdio da Tobis. Aliás, na Tobis havia o Informal Núcleo de Censura, portanto, eles próprios tinham o que era, normalmente, um arquitecto para ver questões mais cénicas; um dos guionistas ou alguns dos realizadores de serviço, que eram normalmente os assistentes de realização dos filmes; ou então alguém ligado à dramaturgia. Portanto, não era nada oficial era mesmo o estúdio que tinha para precaver que pudesse haver algum problema. E depois quando os filmes eram estreados podiam ser ou não cortados ou ser aprovados integralmente ou com cortes.” (E7, 2014).

Como já se pôde verificar previamente, a censura não era, no entanto, um organismo estático. Matos-Cruz (E7, 2014), através do filme *Camões* (1946)¹⁷⁶, mostra como esta censura era volátil e ao mesmo tempo, uma vez mais, obrigava a uma auto-censura por parte dos próprios criadores. “O filme (...) tinha apoio oficial, apoio à produção. Só para ficarem a saber, não havia um instituto que desse dinheiro. O dinheiro para a produção do *Camões* foi feito através do fundo de desemprego, curiosamente. Portanto, o dinheiro do fundo de desemprego foi desviado para fazer o filme... E mesmo assim, com o apoio oficial de produção, com o subsídio oficial do filme, com o Afonso Lopes Vieira como autor da ideia e do projecto e com o Leitão de Barros como realizador, a primeira versão do filme foi proibida. Porquê? Porque diziam que era um *camões* revolucionário, rebelde e que iria portanto subverter a mentalidade dos jovens. E porque é que eu lhe digo que isto tem a ver com o fantástico? A questão é esta, viveu-se durante 40 anos sobre um regime de ditadura. As pessoas podiam ser de esquerda mas se não tivessem uma certa acomodação não escreviam ou não publicavam ou coisa do género. E o Lopes Ribeiro era, de facto, uma pessoa de esquerda, ele era completamente de esquerda, – dizia o pior possível do regime só que tinha que ser o poeta oficial. Ele então disse assim ao Leitão de Barros: “Eles não nos deixam fazer este filme, então vamos fazer o filme que eles querem.” (E7, 2014).

“Agora, logo a seguir com *As Sete Balas* a fita conseguiu passar, ainda cortaram alguma coisinha da Lia Gama - que ela despe lá uma camisola e mostra o peito (...) – mas depois deixaram passar porque estava-se em guerra - nessa altura, as guerras de Angola, as guerras de África, – e como a fita tinha muitos tiros então a censura entendia que os filmes com muitos tiros podiam passar, que era para estimular a competitividade dos portugueses. Fitas com sexo não. O sexo era proibidíssimo. Coisas religiosas, isso era tudo proibido. Política, religião e sexo era proibido, mas tiroteios “sim, senhor”, que era para estimular a competitividade, e como as *7 Balas* tinha muitos tiros lá deixaram passar.” (E2, 2014). Com a excepção de

¹⁷⁶ Com Antonio Vilar, galã em *Disco Rojo* (1972), no papel de Luis Vaz de Camões.

Sete Balas Para Selma (1967), Macedo sofreu na pele não só os cortes da censura institucionalizada como da censura democrática, da qual já falamos. Portanto, se o país viveu 300 anos ensinado a não pensar, ensinado a seguir dogmas, e, mesmo com o fim da Inquisição, voltou a uma repressão que o impedia de se questionar, pensar e expressar, acaba por ser natural que se tenham adormecido os sentidos. Neste seguimento, qualquer produção – literária, numa primeira instância, e cinematográfica, com o advento do cinema – que fosse contra os dogmas religiosos e políticos era estritamente proibida e perseguida. Ainda assim, resta o tal património popular que, ainda que fortemente religioso, poderia ser de enorme serviço ao Terror e acabou por não o ser – pelo menos, ainda.

Macedo lança ainda uma outra pista para justificar esta pouca produção de Cinema de Terror em Portugal. Ainda que se afigure simples ela é na verdade brilhante e complexa. Ora preste-se atenção. *“Nós somos uma civilização, Portugal, mais solar do que lunar. Repare que a Europa Central - os alemães, sobretudo -, aqueles mitos germânicos, nórdicos, os Nibelungos... (...) o Fritz Lang fez aquele filme, os Nibelungos, inspirado aliás na tradição germânica, porque o Wagner fez aquela tetralogia o Anel do Nibelungo (...) que aborda todos esses aspectos da mitologia nórdico-germanica, que agora tem sido explorada com os vikings e aqueles filmes tipo Thor (...), voltou outra vez a estar em voga. (...). Ora bem, cá está, está dentro de um fantástico ou Expressionismo Alemão mas isso faz sentido numa Europa Central, sobretudo, por exemplo, no caso da Inglaterra e da Alemanha, que eram países muito industriais desde o século XIX. E a industrialização na Europa do século XIX - a Alemanha, Inglaterra e França, que era um país também civilizadamente avançado - caracterizava-se por uma poluição curiosa, que era o excesso de fumo. (...) As fábricas hoje são a electricidade mas antigamente eram a carvão, as fábricas eram movidas a carvão (...). Essa civilização do carvão, digamos assim, portanto, a revolução industrial que se processou nos EUA, na Inglaterra, na Alemanha, na França – portanto, a Europa Central e o seu prolongamento americano pelo os EUA (...) – toda essa civilização caracterizava-se pelo fumo, pelo nevoeiro, e sobretudo aquele fumo, no caso inglês, em que eles têm muita humidade (...). Quer dizer, o smoke com o fog deu origem a um tipo de nevoeiro que eles chamavam o smog. O smog que era uma mistura do smoke, que era o fumo das fábricas, com o fog. Ora bem, e essa civilização do smog não existe em Portugal, nunca existiu. Para já porque nunca foi um país industrializado. Tínhamos algumas fábricas também a carvão mas eram poucas, não davam para encher de fumo o que quer que fosse. E depois porque é uma civilização solar. Enquanto na Europa Central, aquelas florestas húmidas são lunares, a nocturnidade impera, aqui em Portugal não, é a luminosidade solar. Ora nesses países, nessas zonas nórdicas, portanto, lunares - digamos assim - é fácil surgir a ideia do Jack Estripador, do Drácula, do terror. (...) Ora bem, aqui em Portugal isso nunca aconteceu, nunca tivemos smog, nunca tivemos nevoeiros daqueles britânicos, germânicos, da floresta negra. Isto é um sítio de pinheiros, de praias - ainda por cima – praias solares agradáveis. Portanto o que florescia aqui eram as histórias das mouras encantadas, quer dizer o nosso imaginário tem muito mais a ver com as mouras encantadas do que com o terror.”* (E2, 2014). Portanto, as próprias características agradáveis do país poderão ter contribuído para um impedimento de uma tradição mais clássica do Terror mas não será uma justificação que por si só seja suficiente. Um paradigma pode sempre ser quebrado. Coisa que Macedo, consciente ou inconscientemente, acabou por fazer. Em Chá Forte com Limão (1993), o espectador encontra-se perante fantasmas e estes apresentam-se-lhe em plena luz do dia, pavoneando-se sem pudor pela casa.

Assim, de um ponto de vista clássico, faz sentido que num país solar haja pouca tradição do Terror mas, de um ponto de vista pós-moderno, tudo é possível havendo criatividade. Um cenário de calor extremo sufocante pode originar um filme de Terror, uma praia pode ser o ponto de partida para um filme de Terror. Não há limites.

Macedo prossegue: *“O terror foi implantado aqui, naturalmente, por influência estrangeira e, portanto, o cinema de terror, o pouco cinema de terror que se faz em Portugal... Sobretudo pelo festival interessantíssimo que é o MOTELx, que é, aliás, um festival com grande afluência, mas é mais da juventude, sobretudo... E a juventude tem mais uma apetência já não é tanto pela tradição portuguesa mas sobretudo pelo que se passa lá fora. Repare, enquanto nos outros países eles procuram a sua própria tradição, em Portugal há uma aversão a ir procurar as coisas da nossa própria tradição. Vão buscar e imitar os modelos lá fora.”* (E2, 2014). A apropriação dos códigos americanos, segundo Macedo, impera no pouco Terror que se faz em Portugal, não deixando espaço para a tradição popular portuguesa. Fica assim lançado o desafio. Fazer mais cinema e fazer mais cinema imbuído de uma identidade portuguesa, independentemente das suas fórmulas e códigos de produção.

Fazer, fazer, fazer. Este é também um dos pontos que Alan identifica, quando questionado. Para o crítico, os festivais do género fazem uma parte importante mas o resto do desafio tem que ser agarrado pelos cornos pelos portugueses. Assim, uma das razões porque não se faz mais Terror em Portugal, para Alan Jones, é a inércia dos portugueses que não têm sabido aproveitar o momento (E1, 2013).

E é assim que se volta novamente ao tempo presente. *“O cinema está, como sabes, a perder espectadores. As pessoas estão a perder o hábito de ir ao cinema e as novas gerações, que são quem consome tudo isso, estão a recorrer muito às plataformas informáticas para ver os seus filmes. As pessoas não se dão ao trabalho de ir ao cinema, não querem gastar dinheiro para ir ao cinema. Mas aí nós temos muita culpa, na maneira como temos vindo a conduzir todo o processo. Nós, não é nós produtores. Também. Toda a gente que está ligada ao audiovisual. Todos os agentes ligados ao meio de cinema e principalmente os exibidores e as televisões têm muita culpa porque não estão preocupados com o que é que é o futuro dos espectadores, estão preocupados simplesmente em ter retorno financeiro imediato. Não estão preocupados com o futuro e estão num processo de auto-destruição, estão num processo de “Não nos interessa o que é que vai ser o nosso futuro, interessa-nos é o que é o nosso presente e queremos ganhar dinheiro agora. Não nos interessa se os telespectadores ou se os espectadores de cinema vão ter um nível de exigência daqui para a frente, que querem ver coisas com qualidade no cinema, bem projectadas”... Não lhes interessa isso, interessa-lhes é o retorno imediato e os resultados no futuro... não estão interessados. Por isso estamos num processo de autodestruição, única e exclusivamente a pensar como é que nos vamos safar agora. E aí, desde os governos até aos exibidores, aos processos todos de financiamento, a muitos produtores, a muitos realizadores, todos temos culpa das coisas como estão a ser feitas”.* (Serra, E6, 2015).

Esta é uma perspectiva com que Paulo Leite concorda. *“A cultura dos subsídios, o dogma de que a Cultura é, DEVE ser, dever do Estado (quando existem dezenas de formas de financiar cinema fora do Estado), anos de um sistema de financiamento e políticas de gosto que tornaram o género totalmente inviável (para quê tentar se não conseguimos financiar?). Tudo isto destruiu o nosso sector audiovisual: Criámos autores e realizadores que só querem trabalhar com subsídios (porque podem) com resultados que são*

visíveis; Mantemos os novos talentos a formatarem-se para serem como os velhos que já existem (porque sabem que é só aquele tipo de cinema que se consegue obter subsídios); Criámos produtores que nem sabem trabalhar fora da esfera dos subsídios nem sabem desenvolver projectos.” (E8, 2013). O produtor acrescenta que *“o cinema de terror só pode existir onde existe capital criativo e pessoas capazes de desenvolver os projectos financeira e criativamente.”* (E8, 2013).

Não existe apenas uma razão para não se fazer mais Terror em Portugal. Como se procurou evidenciar, existem várias e todas elas se interligam e contribuem para um empobrecimento do cinema português, tão maravilhoso. Como diz Filipe Melo, *“cabe-nos a nós, que gostamos do género, lutar contra elas.”* (E5, 2013). Poder-se-ia ir mais longe. Cabe aos que gostam do cinema português lutar por ele e pela sua diversidade. Só assim o Terror, e todos os restantes géneros considerados menores, poderá ascender com dignidade no país, a par do outro cinema irreverente que este já reconhece.

Espera-se, desta forma, que esta questão tenha terminado numa nota mais positiva. É sabido que as dificuldades são imensas mas o Homem é capaz das coisas mais incríveis. Os avanços tecnológicos que se têm vindo a verificar nas últimas décadas são exemplos disso e é precisamente o ponto seguinte a abordar. Assim, os entrevistados foram questionados relativamente ao papel das novas tecnologias e plataformas digitais, de forma a que fosse possível averiguar se estas têm algum peso na concepção dos filmes. De reter que Macedo já não faz filmes e que Alan Jones e Matos-Cruz desempenharam actividades que não as da realização e produção dentro do cinema. Portanto, o objectivo aqui era o de perceber o que cada um dos entrevistados pensa destas novas potencialidades, como se relaciona com elas e se, por acaso, consideram as novas plataformas digitais na concepção dos seus filmes. De uma forma geral, destaca-se o Papel do Financiamento, o Papel da Divulgação, a Internet como novo Ecrã e o Papel das Potencialidades Técnicas.

No que respeita às questões de financiamento e dinheiro Alan Jones afirma que as novas plataformas digitais podem ser soluções: *“FrightFest is looking into these platforms as I write”* (E1, 2013). Paulo Leite, por sua vez, afirma que hoje em dia qualquer coisa que seja financiável pode ser financiada por *crowdfunding*. No entanto, sugere que esse financiamento pode não ocorrer de forma tão simples quanto se pode esperar. *“Alguns géneros são mais, eu diria, mais financiáveis em crowdfunding do que outros. Aqueles que movimentam mais gente jovem e aqueles que possuem maior ligação com a criação de fans são aqueles que tendencialmente geram mais buzz, geram mais alteração no mercado e conseguem melhor resposta. Desse ponto de vista, eu diria que terror, fantasia, ficção científica, comédia, sempre que eles possuem um elemento de high concept suficientemente interessante e suficientemente magnético, eu diria que eles têm sempre melhores chances de serem financiados. O problema do crowdfunding, novamente, tem a ver com Portugal.”* (E8, 2013). Para o produtor, é preciso ter em conta que uma campanha bem-sucedida exige muito trabalho; pedir ao público 500€ não é o mesmo que pedir 10 000€ ou 100 000€; é preciso que a produtora por detrás da campanha tenha noções de mercado e *know-how* suficiente para a levar a bom termo.

Por sua vez, Filipe Melo, que conseguiu financiar o seu terceiro livro de BD desta forma, através da PPL Crowdfunding Portugal, admite ter sido sempre muito céptico em relação ao *crowdfunding*. No entanto, consegue também perceber que é uma boa forma de *“aproximar o consumidor (o espectador ou o leitor) ao autor, cortando o intermediário.”* (E5, 2013). Contudo, Filipe Melo aprendeu que o *crowdfunding* só funciona até certo ponto: *“Só 25% do valor que angariámos é que foi para a produção. O resto foi para*

pagar as contrapartidas, a plataforma, os envios, etc.” (E5, 2013). É preciso ainda que se perceba, para que uma campanha destas funcione, qual o público a que ela se destina e Filipe considera que, neste momento, não conseguiria angariar o suficiente para fazer um filme de Terror através do crowdfunding. “Ainda não fiz coisas suficientes para merecer essa confiança de tanta gente. Esse tipo de iniciativa exige uma responsabilidade acrescida - é o dinheiro das pessoas para o nosso projecto. É uma obrigação que criamos de dar o nosso melhor para lhes devolver o que investiram em nós.” (E5, 2013).

Um outro papel atribuído às novas plataformas digitais identificado por Filipe Melo e Fernando Alle (E4, 2013) é o da Divulgação. Assim, estas assumem uma importância maior no sentido de permitirem aos entrevistados a disponibilização dos seus trabalhos e de lhes conferirem uma visibilidade e interacção com o seu público. *“Quando o filme teve 5000 visualizações no YouTube nós estávamos... (...) 5 000 visualizações, 5 000 pessoas. Depois 10 000, nem podia acreditar. Hoje em dia já tem cerca de 240 000... é uma coisa que nós... Eu nem sei o que são 240 000 pessoas já terem visto o meu filme.” (E4, 2013).* Assim, Fernando acredita que é importante as pessoas disponibilizarem os seus trabalhos. *“Eu acho que tem que ser. (...) Hoje em dia, e mesmo numa primeira curta, o que uma pessoa tem que fazer é pô-la disponível na internet e deixar a magia acontecer – se houver razão para tal, não é? – e, porventura, se criar um grande burburinho, depois o outro projecto pode tentar comercializá-lo.” (E4, 2013).* O mesmo aconteceu com *Banana Motherfucker* (2011), curta-metragem distribuída pela Troma e que ganhou grande dimensão nos Estados Unidos da América, depois de passar no programa de vídeos virais *Attack of The Show!*¹⁷⁷. Ainda, assim, Fernando Alle acredita que isto surge apenas como complemento porque o importante é pensar que se *“está a fazer cinema”*. *“É um bocado isso, não é uma coisa exclusiva para a internet – é uma coisa que complementa” (E4, 2013)* e é sempre importante não esquecer o circuito dos Festivais, que também pode funcionar para impulsionar o filme. Isto sugere que talvez a produção pensada para a internet possa não ser assim tão legitimada ainda, como se fosse a ovelha negra da família cinema.

Para Filipe Melo, *“se algo não está online, hoje em dia, não existe.” (E5, 2013).* O artista afirma mesmo que é muito difícil sobreviver sem este lado digital: *“É preciso ter algo muitíssimo forte para sobreviver sem a internet. Lembra a frase do Fernando Pessoa: “Morrer é só não ser visto”. ”*

Este papel, o da divulgação, não deixa de ser relevante, é identificado sobretudo pelos entrevistados mais jovens, o que poderá explicar o porquê de os restantes não lhe conferirem tanto relevo. No entanto, também Edgar Pêra, que confessa ser amante de um certo imediatismo, faz uso destas plataformas digitais para disponibilizar conteúdos seus. *“Bom, há filmes que sim que são feitos a pensar “Ok, vou fazer isto para pôr online, isto não tem qualquer interesse a não ser o de circular na internet”. Ou seja, há coisas que eu sinto que estão mais ao nível do jornal, daquela coisa do consumo imediato e que quanto mais cru melhor... são os sushis, os filmes raw. A partir do momento que eu começo a cozinhar já penso que não é só para a net, é para as salas de cinema. Mas já fiz muitas coisas especificamente para a net...” (E3, 2014).* Assim, os conteúdos que Edgar escolhe disponibilizar online não são filmes, por assim dizer, são bocados, excertos, pedaços soltos. *“São coisas que eu sei que não são filmes, talvez um dia possa utilizar em filmes meus, mas quero disponibilizar às pessoas” (E3, 2014)* Portanto, para si, o artista tem tanto de vaidade como de

¹⁷⁷ Com a transmissão no programa norte-americana atingiram meio milhão de visualizações.

generosidade e importa equilibrar estes seus dois lados, perceber o que se pode fazer pelas pessoas. Mas assim que entende que esses objectos do imediato ganham uma dimensão maior eles deixam de ser pensados para a internet e passam a destinar-se ao cinema. Uma vez mais, parece existir uma diferenciação entre o que é cinema-cinema e o que é cinema-internet.

Isto leva a um outro papel das novas plataformas digitais: A internet como novo ecrã. Tanto Alan, como Paulo Leite, como Filipe Melo, consideram que as pessoas “fazem muitíssimo bem” (Melo, E5, 2013) em olhar para estas novas potencialidades como ecrãs válidos. Fernando Alle, por sua vez, indica que talvez estes conteúdos pensados para as novas plataformas digitais possam ter outro *modus operandis* que os pensados para o cinema tradicional. “Por exemplo, eu acho que o *Papá Wrestling* é uma curta que era própria para o YouTube. (...) Agora, se eu tivesse feito se calhar uma curta de dez miúdos, um drama, assim bastante simples, até poderia ser um melhor filme mas se calhar ninguém ia estar a esperar isso no YouTube.” (E4, 2013). Assim, falando de curtas mas pensando que há longas feitas para serem exibidas online, e sem especificar géneros, talvez importe ter em conta as especificidades e diferenças dos diferentes ecrãs. Quem faz um filme para passar na internet terá que o fazer de forma diferente de um filme que é feito para ser distribuído numa sala de cinema.

Por fim, o papel em falta, o das Potencialidades técnicas. Aqui os avanços ao nível da técnica serão mais relevantes, para os entrevistados, que as plataformas digitais. “Agora as câmaras andam no ar, andam por todo o lado, com uns botõezinhos mexe-se aquilo cá em baixo e aquilo sozinho faz tudo. Antigamente não, era um prato enorme, com uma camera pesadíssima, com duas pessoas lá em cima. Tinha que ter uma grua para aquilo se levantar, para fazer o movimento. Era complicado. Tomara eu, no tempo em que eu era cineasta, ter os recursos que existem hoje. O que eu teria feito!” (E2, 2014). Os avanços tecnológicos assumem-se assim fundamentais por permitirem dar azo a uma imaginação mais fértil e desmedida. Assim, sempre numa perspetiva de dar corpo à criatividade, estas novas tecnologias e plataformas digitais podem ser muito importantes ou irrelevantes, para Paulo Leite. Tudo dependerá da forma como abordamos o cinema. Isto é, elas são importantes no sentido em que permitiram nos últimos 15 anos uma evolução do cinema, do ponto de vista tecnológico. “Uma das consequências foi uma redução nos custos e a multiplicação de soluções à disposição de quem quer MESMO fazer um filme. E tudo evoluiu com a tecnologia: do desenvolvimento ao marketing.” (E8, 2013). Por outro lado, elas podem ser irrelevantes porque, segundo o produtor, “se a ideia, a história, o guião, as personagens, os actores, os monstros forem uma merda, não há tecnologia que salve o filme.” (E8, 2013). Portanto, na sua opinião empírica, um filme nunca será financiado e distribuído por ter sido filmado com a câmara de último grito, por exemplo. “As novas tecnologias são óptimos meios e ferramentas. Mas a razão pela qual compramos o bilhete é criativa.” (E8, 2013). Algo que Macedo corrobora: “Todas as tecnologias são bem-vindas porque tudo isto desenvolve a imaginação. São ferramentas que a imaginação utiliza para se desenvolver e para inventar coisas novas.” (E2, 2014). Fernando Alle parece concordar: “É essencial a evolução da qualidade das câmaras digitais, que permitem a um preço razoável, e com uma boa competência técnica, captar imagens de qualidade profissional. No entanto, não penso que os realizadores deverão ficar demasiado enamorados com a tecnologia. O elemento mais importante para um filme é o conceito e a história. A minha primeira curta,

Papá Wrestling, foi gravada em MiniDV, numa altura em que começaram a surgir DSLRs no mercado. No entanto o filme foi bastante bem recebido, apesar de ter bastantes deficiências técnicas.” (E4, 2013).

Para Edgar Pêra o importante é perceber os meios com que se está a trabalhar. *“Eu acho que, mais uma vez, se pode filmar tudo com qualquer material, tem é que se ter isso em conta. Tem que se ter em conta que se eu estiver a pintar a óleo é diferente de estar a pintar a guaches, se eu estiver a filmar em Super 8 é diferente de estar a filmar em 3D digital. É completamente diferente, quase o oposto. Eu gosto dos materiais, é mais isso. Gosto de trabalhar com diferentes materiais, tem outra riqueza.” (E3, 2014).* O realizador afirma ainda que as novas tecnologias, mais concretamente o advento do 3D, foi o que lhe permitiu olhar novamente para as coisas com um estado de virgindade que há muito havia perdido: *“Neste caso, o 3D, para mim, é a grande revolução dos últimos anos. (...) Eu filmava todos os dias, deixei de filmar todos os dias e agora com o 3D voltei quase a filmar todos os dias, precisamente porque filmar uma flor ou uma cadeira é diferente, já não é a mesma coisa. E quando o vídeo apareceu também era isso, também se filmava mais.” (E3, 2014).* Fascínio este que é partilhado por Macedo: *“nem queira saber as inovações que tem havido ao nível do 3D. A matemática que está por trás daquilo e a criatividade para criar, para se fazerem movimentos, para aquilo bater certo, para que as pessoas não fiquem com os olhos tortos. A quantidade de investigação que tem sido envolvida nisso é extraordinária. (...) A criatividade humana não tem limites.” (E2, 2014).* Edgar Pêra afirma, ainda, que é preciso, no entanto, que se quebrem certos preconceitos. Porque os há, sempre. Hoje em dia faz-se um filme com um telemóvel ou com um DSLR. Isso é cinema? *“Há sempre um preconceito qualquer. Por exemplo, eu quando ia para o Rock Rendez Vous com uma câmara VHS o gajo dizia-me sempre assim “Então, quando é que trazes uma câmara a sério?”. Pronto, durante muito tempo no cinema dizia-se que quem usasse câmara de vídeo... Aquilo não era cinema e portanto excluía-se dos festivais, dos subsídios.” (E3, 2014).*

Estas novas tecnologias no entanto vêm alterar a noção de mercado. *“Uma das coisas que nós aprendemos, olhando para o mercado e olhando para aquilo que se faz, é que é muito fácil fazer um filme. Filmar é uma coisa que é muito fácil.” (E8, 2013).* O que pode ser, por um lado, algo maravilhoso e, por outro, algo penoso. *“Ou seja, a câmara de um telemóvel, hoje em dia, tem mais qualidade que uma câmara tinha nos anos 90. Portanto, hoje em dia nós conseguimos a um custo muito barato equipamentos que há 20 anos atrás eram impensáveis, eram impossíveis. Portanto, a qualidade técnica potencial de um projecto aumentou muito.” (E8, 2013).* O que nos leva ao lado menos positivo da coisa. *“O resultado é que infelizmente milhares de pessoas tiveram essa mesma ideia ao mesmo tempo. Não sou eu o único iluminado a ter essa conclusão, não é? Há mais milhares de pessoas a ter essa conclusão. O que significa que, de facto, o mercado está saturado com filmes, não só do terror como de todos os géneros.” (E8, 2013).* Mercado que, segundo Frederico Serra, não é para nós. Como já havíamos visto o produtor considera que este mercado, saturado ou não, não é para o nosso camião. Além disso, para o produtor, apesar de não desconsiderar o peso que estas novas tecnologias têm no seu trabalho (mais enquanto produtor mas também, de certa forma, enquanto realizador), assim como as plataformas digitais, elas são ainda *“uma novidade e ainda vamos todos ter que nos adaptar muito a isso” (E6, 2015).*

Matos-Cruz compreende também essa superabundância de conteúdos mas opta por manter um olhar positivo. *“Cada vez mais o cinema está a ganhar singularidade. Isto é, o que actualmente se faz é que cada*

um de nós é um potencial cineasta. Não significa que o outro cinema desapareça. Com esta vulgarização, não estou a dizer isto em termos depreciativos, vão surgir montes de lixo, como é evidente, mas ao mesmo tempo vão surgir quer novos cineastas quer novas formas de expressão e tudo isso vai enriquecer aquilo a que eu chamo a cinematografia ou a quinometria, que é a arte ou o talento de nos expressarmos por imagens.” (E7, 2014). Seja qual for o papel que cada criativo lhes atribua, Matos-Cruz não tem dúvidas de que as novas plataformas digitais e potencialidades tecnológicas vieram trazer novas promessas e possibilidades à produção de cinema, e de um cinema de Terror (E7, 2014) - o que não deixa de fazer sentido, assumindo-se a existência de um tal amadorismo nos fazedores do género em Portugal.

“Dantes, por exemplo, ia-se fazer um filme para a Beira Alta. Filmava-se lá, os negativos tinham que ir para Lisboa, tinham que ser revelados, e 15 dias depois o realizador se estivesse ainda na Beira Alta e continuasse lá a filmar é que via o resto do que já tinha feito. Agora vê-se imediatamente aquilo que está a ser feito. Portanto, em termos de celeridade, flexibilidade e em termos económicos é completamente diferente. O que é que é necessário para apostar agora numa produção? É ter uma capacidade cénica e de caracterização, é ter uma boa história, uma boa imaginação, bons meios e imediatamente se faz um filme. Portanto, a acessibilidade, o acesso aos meios é de tal forma rápida que permite criar uma outra noção de cinema e também, evidentemente, de imaginário de terror ou de imaginário implicative de terror.” (E7, 2014). Matos-Cruz aponta, ainda, um aspecto pertinente e, de certa forma, revelador do estado da produção de Cinema de Terror em Portugal. *“Agora, o que eu acho que é interessante, e creio que é isso que as novas tecnologias trazem de novo, é que não necessita de começar por ser um filme de longa-metragem. Portanto, poderão ser curtas-metragens ou médias-metragens porque há já territórios, em festivais, mostras e outros certames ou a internet, para começar a criar essa cosmovisão do cinema.”* (E7, 2014). A curta-metragem será assim, como já foi adiantado, uma porta de entrada tanto para o género do Terror como para os novos cineastas portugueses. O importante é que se considere o seguinte: *“Há sempre é vários níveis e várias camadas de leitura e várias camadas de acesso ao imaginário. Se eu ponho num bilhete uma ideia, ou uma memorização do que eu quero fazer amanhã, isso não me impede de escrever uma carta para uma pessoa, ou de escrever um e-mail, ou de escrever um livro (...). Portanto, são sempre processos e acessos diferentes de continuarmos a comunicar até com nós próprios.”* (E7, 2014).

O facto de se fazer cinema para uma sala de cinema não será, pois, um impedimento para que se faça cinema para outros ecrãs. Independentemente dos formatos, dos ecrãs ou da duração dos projectos, o cinema continuará - porventura, multiplicar-se-á na sua forma. Seja como for, Felipe Melo, que cresceu ligado à rede, afirma que os dias em que se possa existir - o Homem e o cinema, entenda-se - sem o universo online estão ainda longe. *“Eu cresci ligado à rede. Em 1992 já tinha um MODEM ligado à linha telefónica. A internet sempre esteve presente e creio que, muito infelizmente, será a forma que as pessoas vão optar para comunicar umas com as outras. Aliás, já optaram. Se algo não está online, hoje em dia, não existe. (...) Em última análise, gostava de um dia viver sem internet. Mas ainda falta.”* (E5, 2013). Até esse dia chegar o cinema terá que se adaptar.

Estas últimas observações, feitas pelos entrevistados, de alguma forma foram já lançando pistas sobre as suas posições quanto a uma possível alteração nas formas de se pensar e consumir o cinema. Se

ainda existiam dúvidas pois que elas foram dizimadas por completo, o consenso é geral: o cinema está a mudar, em várias frentes.

Macedo, apesar de já não filmar desde 93, assume esta mudança por completo e fala dos novos ecrãs, mostrando mais uma vez que cada um deles comporta códigos diferentes e fazer um filme para uma sala de cinema não é o mesmo que fazer um filme para televisão ou para a internet. *“Absolutamente, não só de consumir como de o fazer. Porque para fazer um filme para um ecrã, tipo computador ou tipo internet ou tipo televisão, tem outra perspectiva do que fazer para uma sala grande.”* (E2, 2014).

“Acho que está a haver uma grande mudança na forma de se pensar o cinema, de se produzir o cinema e de se ver o cinema.” (E6, 2015). Para Frederico Serra, as mudanças que se estão a verificar ocorrem em várias frentes e em Portugal há uma *“malta jovem”* que começa a ter noção do seu público e a ter melhor conhecimento e formas de produzir cinema, sobretudo cinema para as plataformas digitais. *“E isso está a mudar muito a maneira de pensar o cinema. O próprio espectador, o nível de exigência do espectador. Da mesma maneira que as gerações novas têm acesso a cinema de todo o mundo e têm muito conhecimento das questões técnicas, e sabem o que é bom e o que é mau em termos técnicos, também estão muito abertos a ver nos seus computadores coisas com menos qualidade, porque também não estão a pagar por elas e vêem tranquilamente coisas feitas quase à YouTuber... E vêem, vêem tranquilamente. Não têm problemas nenhuns, não têm preconceitos nenhuns em ver esse tipo de coisas porque lhes chegam facilmente nos seus computadores, a casa.”* (E6, 2015). O que não quer dizer que todos os projectos feitos para o YouTube tenham pouca qualidade. *“Eu não diria com a qualidade de uma sala normal de cinema mas com algo que, tendo em consideração custos e benefícios, rivaliza.”* (E8, 2013).

Também Paulo Leite parece entender que actualmente *“a maior parte dos filmes é consumida em plataformas móveis”* (E8, 2013) e assume uma maior exigência do público devido ao seu poder de escolha e ao aumento da escolha – isto apesar, do que já se verificou, do excesso de produção. É também relevante o que explica Paulo Leite. Do ponto de vista da produção, se pensarmos que uma longa de cinema pode levar alguns anos a reunir todas as condições necessárias para que se possa avançar, de facto, com ela é preciso ter em conta que nesses anos de espera muita coisa pode mudar. *“Ou seja, internet, redes sociais, cinema digital. Tudo isto mudou. Todas estas coisas mudaram radicalmente a face do cinema e a forma como o cinema funciona. Isto significa que o que nós planeamos este ano daqui a 4 anos pode não fazer sentido. É interessante porque se nós pensarmos que um filme pode levar anos até ser produzido e até estar pronto temos que estar preparados para mudanças de rumo e mudanças de estratégia.”* (E8, 2013). Isto não se aplicará tanto nas curtas-metragens que, como temos vindo a verificar, é o veículo preferido no que respeita ao Terror e ao mundo *online*, em Portugal.

“Já dizia o Spielberg, que não é ninguém que eu propriamente admire mas tenho que reconhecer que é uma pessoa que percebe do mercado (...). As projecções de cinema vão passar a ser eventos, eventos singulares. Vão ser a projecção, com a presença dos realizadores, dos actores. Vão ser quase momentos únicos de grandes projecções. Vão ser quase concertos. Vão ser momentos. Se calhar vais pagar muito mais para ir ao cinema ver aquele momento, aquele evento. Mas não vai ser com projecções continuas. Ninguém vai contar com isso para obter retorno financeiro.” (E6, 2015) – explica, Frederico Serra. Ainda assim, e mesmo com todas as possíveis futuras mutações do cinema, a sua concepção fundamental nunca

desaparecerá. Assim pensa Matos-Cruz. *“Quando o cinema começou a surgir, no século XX, dizia-se que era a morte do teatro. Depois, a partir de certa altura, quando o cinema passou a ser sonoro, dizia-se que era a morte do cinema e depois, com as novas tecnologias, pensa-se que é a morte do cinema.”* (E7, 2014). Esta ideia de uma morte do cinema é algo que Edgar Pêra encara com alguma desconsideração. *“Eu comparo muitas vezes esse tipo de cinefilia a uma espécie de necrofilia, há ali um lado abutre de alimentar coisas que já estão mortas quase. São pessoas que pensam muito na morte do cinema, estão sempre constantemente a falar que o cinema já morreu, quando quem morre são as pessoas. As pessoas é que morrem. Quer dizer, o cinema dos anos 40 não tem nada a ver com o cinema do final do século XIX, as salas eram completamente diferentes, a maneira de ver era completamente diferente, os anos 70 era outra coisa... Quer dizer, o cinema está sempre a evoluir e qualquer dia até pode deixar mesmo de se chamar cinema. Não vejo problema nenhum nisso.”* (E3, 2014).

“Nos últimos 15 anos, o cinema evoluiu mais do que nos 100 anos que os precederam” (E8, 2013) e é preciso que se tenham em conta todas estas transformações “gigantes”. *“Qualquer um de nós consegue ter um ecrã com dimensões suficientes e um sistema de som suficiente para satisfazer as necessidades de boa parte do público. É óbvio que há sempre gente que nunca vai abrir mão de ir a uma sala de cinema. Ainda bem. Há sempre gente que nunca vai abrir mão de 4000 watts de som num canal central. Óbvio. Mas o problema é que as coisas não são feitas para um nicho, as coisas são feitas justamente para a maioria. Ou seja, para a maioria das pessoas o cinema em casa é cada vez mais apetecível. Eu costumo dizer que o primeiro concorrente que uma pessoa tem quando quer fazer um filme é a preguiça do espectador. A preguiça é a pior coisa que existe no espectador. Ou seja, quando nós fazemos um filme, a concorrência não é outros filmes, a concorrência é a preguiça do espectador. Eu tenho é que convencê-lo a levantar-se da cadeira, a pôr-se no carro, conduzir durante meia hora, estacionar o carro, andar até ao centro comercial, esperar na fila, pagar o bilhete e ver o filme. É um trabalho do caraças. Se essa pessoa puder ver o filme em casa (...) ela o fará. E é por isso justamente que hoje em dia há um trending muito interessante que está a começar que é o da distribuição day-and-date. Ou seja, filmes que vocês já devem ter ouvido falar que estreiam em salas de cinema, que estreiam em video on demand ao mesmo tempo, passados poucos dias estreiam em DVD. Ou seja, o objectivo da distribuição não é chegar à sala de cinema é chegar ao máximo de opções possíveis a todos os espectadores. Não é? Se eu quiser ver numa sala posso ver, se eu quiser ver em casa posso ver, se eu quiser ver no meu tablet posso ver, se eu quiser alugar posso, se eu quiser comprar posso, se eu quiser ver na casa de banho posso, se eu quiser ver no comboio posso, se eu quiser parar o filme e levar comigo numa viagem posso. Ou seja, a distribuição, a grande mudança no consumo dos filmes deriva da vontade do público em ter mais, mais escolha, mais possibilidades. Portanto, para mim essa é uma grande mudança.”* (E8, 2013).

Fernando Alle, por sua vez, apresenta uma visão algo negativa da forma como se consome cinema. Isto é, na sua opinião, verifica-se de facto uma mudança no consumo e esta é uma mudança para pior. *“Nos cinemas, o comportamento do público está cada vez pior, e graças à pirataria as pessoas dão cada vez menos valor aos filmes, porque podem tê-los gratuitamente. É absolutamente normalizado, e a falta de impunidade cria na mente das pessoas a mentalidade de que a arte deveria ser gratuita. No entanto, a maioria das pessoas que consome filmes e séries ilegalmente, provavelmente considerariam imoral uma*

peessoa entrar num comboio sem pagar, mas o princípio é o mesmo.” (E4, 2013). O realizador-consumidor compreende, no entanto, algumas das limitações do mercado nacional “Como alguém que quer viver do cinema no futuro, tento sempre adquirir filmes legalmente. Porém, há muitos filmes que nunca serão lançados em Portugal e, na maioria das vezes, quando tento adquiri-los legalmente, há restrições de região, o que é absurdo, pois o bittorrent não tem restrições.” (E4, 2013). Por sua vez, no que respeita às formas de se pensar o cinema, Fernando Alle não tem dúvida de que cada vez se dissipa essa fronteira entre Cinema e Televisão: “Há imensas séries hoje em dia com qualidade de cinema. A série Fargo funciona como um filme de 10 horas, e agora começam a surgir imensas séries em que todos os episódios têm um único realizador, como The Knick, do Steven Soderbergh, ou a primeira temporada de True Detective, realizado por Cary Fukunaga. Para além disso, o nível de produção de Game of Thrones tem uma qualidade de cinema, e até já foram exibidos episódios em Imax nos Estados Unidos. E tendo em conta que há filmes que não passam nos cinemas e estreiam directamente em plataformas VOD, a definição de o que é um filme começa a diluir-se.” (E4, 2013).

Ninguém sabe ou poderá saber qual será na verdade o futuro do cinema, os ditames em que estas mudanças ocorrerão só com algum distanciamento poderão ser compreendidos. No entanto, é preciso que se façam os esforços necessários para tentar acompanhar estas alterações, sempre pensando no melhor para o cinema. *“Hoje em dia, a linha entre a televisão e o cinema é muito ténue, em qualidade e produção. O acesso a filmes é feito em minutos, com um download. Ir ao cinema numa sala escura ver um filme é uma opção. Isto não é mau, e não deve ser combatido. Está na hora das produtoras e dos autores deixarem de pensar no dinheiro que estão a perder com os downloads e pensarem em como ganhar esse dinheiro. Mas... no fundo, o que importa e sempre importará é a experiência.” (E5, 2013). A experiência do cinema.*

Se é, então, certo que o cinema está a mudar na sua concepção e no seu consumo, os entrevistados foram indicando algumas das novas formas que encontram para ver filmes. Como já foi possível verificar, foram identificados como novas formas de ver filmes o *pay-per-view* e o *video on demand*, no que respeita à televisão, bem como DVDs ou *Blu-ray*, os *downloads* – que Frederico Serra (E6, 2015) realça a importância de serem feitos através de plataformas legítimas – e o *YouTube*, no que respeita aos computadores, telemóveis e *tablets* (também eles novos meios identificados como formas para se verem filmes). Esta distinção, no entanto, começa cada vez a fazer menos sentido, uma vez que na televisão já é possível aceder à internet e também se fornecem serviços de televisão através da internet. Portanto, o *streaming*, e consequentemente a *Netflix* e o *MUBI*, são apresentados como soluções alternativas, na hora em que bate o desejo de ver um filme no conforto da casa. Cada vez mais, talvez, comece a fazer sentido uma distinção entre o *online* Vs. *offline*. Isto é, as salas de cinema, o televisor e o computador, como uma possibilidade de ver cinema *offline* - o chamado *offline viewing* -, e tudo o que implique uma conexão à internet como *online viewing*, independentemente dos suportes.

Neste sentido, e assumindo que é importante no cinema *“o usufruir de uma experiência”* (E5, 2013), apenas Filipe Melo, Fernando Alle e Frederico Serra – apesar de este último confessar ser pouco consumidor - declararam explicitamente preferirem as formas tradicionais de ver cinema. *“Para mim, uma sala de cinema será sempre a melhor maneira de ver um filme”*, explica Filipe Melo (E5, 2013). Também Fernando Alle parece preferir a sala de cinema e desenvolve a questão: *“Prefiro ver os filmes em tela grande,*

mas ir ao cinema é uma experiência cada vez mais desgastante, por causa do mau comportamento das pessoas. Tendo em conta que hoje em dia todas as projecções são digitais, penso que a nova geração de televisores ultra-hd competem com a experiência cinematográfica, com a vantagem de não ter que levar com idiotas que não conseguem calar-se e desligar os telemóveis durante duas horas. (...) Para evitar o máximo número de pessoas na sala tenho regras específicas: só vou ao cinema entre segunda-feira e quinta-feira e sempre nas duas primeiras sessões.” (E4, 2013). Já Paulo Leite remata: *“Eu adoro a sala de cinema. No entanto, a tecnologia tornou possíveis muitos outros tipos de consumo. Como é óbvio, isto abre novas possibilidades: conveniência, portabilidade, partilha, etc... Hoje eu vejo cinema em praticamente todas as plataformas existentes e a minha experiência melhorou.”* (E8, 2013). Viva o Cinema. Em todas as suas formas e magnitude.

Chegados aqui, heis que está prestes a terminar esta viagem metodológica pelas cabeças dos entrevistados. Tendo discutido a essência do Terror, no geral, o Terror Português, em particular, e as mutações a se verificarem no cinema, não poderíamos deixar de pedir aos entrevistados que revelassem as suas expectativas quando ao futuro do Terror nacional. O que será, num futuro próximo, do Cinema de Terror Português?

Como já havia sido confirmado, a maior parte dos entrevistados acredita não existir uma produção de Terror em Portugal. Assim, quando confrontados com a sua evolução, para muitos ela é também inexistente ou algo difícil de ser explicada. Verifica-se, portanto, uma baixa de informação neste ponto. Nas respostas que se verificaram, é de realçar um respeito pelos poucos pioneiros (E5, 2013) e de salientar uma falta de figuras nacionais a seguir pelas gerações mais novas. Filipe evidencia ainda que o aspecto mais interessante da evolução do Terror dentro de quatro paredes é o aparecimento de uma geração de novos realizadores - profissionais ou não – a querer trabalhar dentro do género, coisa que, para si, está directamente relacionado com os festivais do género no país, que promovem *“a produção de curtas de terror”* (E5, 2013). Paulo Leite, por sua vez, acha que *“levará décadas a desfazer o mal que se fez ao cinema português em geral e ao de terror em particular”* (E8, 2013) e, nesse sentido, a evolução é *“praticamente nenhuma”*.

Portanto, o futuro. Essa coisa incrível que ninguém conhece mas ao qual ninguém escapa. Não foi pedido aos entrevistados que vestissem o papel de videntes ou profetas, mas que indicassem pistas para o que poderá vir a ser do cinema de Terror, num futuro próximo, em Portugal. Assim, não encontrarão aqui profecias ou vaticínios de bola de cristal mas sim modestos contributos.

Macedo, por exemplo, assume não saber o que será o futuro. *“Será o que tiver que ser, não sei”* (E2, 2014). Sabe, no entanto, que esse futuro passa pelas pessoas e o seu interesse em trabalhar o género. Esta questão do *“fazer”* assume-se essencial para a maioria dos entrevistados, ainda que com algumas nuances. Fernando Alle considera que com o crescente interesse no género se vão abrindo portas e adianta que está a preparar a sua primeira longa-metragem que contará com elementos de Comédia, Ficção Científica e Terror. *“Mutant Blast é uma longa-metragem splatter, de comédia. É um filme com zombies e mutantes. Iremos começar a filmar em breve e tem data de estreia prevista para o início de 2016.”* (E4, 2013). O realizador acrescenta *“Penso que nos próximos anos, iremos ver alguns filmes de terror portugueses a estrearem nas salas de cinema, tendo em conta que produzem-se cada vez mais curtas, e cada vez mais curtas de terror.”* (E4, 2013). Assim, não será fácil, *“mas há um potencial para crescer”* (E4, 2013).

Por sua vez, Filipe Melo, diz o seguinte: *“Sou um tipo de Benfica que gosta de filmes e que tenta não depender de uma indústria. Tento, à minha medida, ser a minha própria micro-indústria e associar-me a pessoas que têm os mesmos objectivos e ilusões que eu. (...) Eu não tenho soluções. Não consigo encontrá-las, mas suponho que passa por fazer filmes melhores, arranjar forma de os tornar realidade e de lhes dar visibilidade.”* (E5, 2013). A sua visão poderá evidenciar pouca esperança numa mudança nos modos como funciona o cinema em Portugal, mas mostra que nada acontece quando apenas se espera que as soluções apareçam por si. Importa fazer, filmar.

“Perhaps Portugal’s day will come like France a few years ago, Israel now and who knows what geographic area in the future.” (E1, 2013). Alan Jones acrescenta: *“Get out there and make movies, then go and see them to give your support. As I said before, nothing is going to happen unless the motivated get moving. These days it’s so simple to make a movie, so if you think you have any talent at all, stop texting.”* Portanto, para Alan Jones é preciso fazerem-se os filmes e o público terá também uma grande responsabilidade no futuro do Terror nacional. Depois de os filmes prontos é preciso gente para os ver. Alan adianta ainda que não há que ter preconceito quanto às equivalências académicas dos fazedores de filmes e garante que a criatividade não exige cursos. Esse amadorismo identificado em algumas produções de Terror portuguesas pode muito bem ser o motor de arranque do Terror nacional. *“Not at all, they are the best people to shake things up, get things moving. The best kind of feature debut comes from creativity let loose, without any boundaries holding them back. They are the ones with off the wall and extreme ideas, who can turn their back on the old fashioned conception of what horror is.”* (E1, 2013).

Paulo Leite concorda que o futuro depende de quem faz o género e acrescenta alguns factores à equação: trabalho, dedicação e sorte. *“Boas ideias podem vir de qualquer lado. Talento existe em qualquer lado. Agora, talento é 10%. Os outros 90% é trabalho. E eu acho é que esses 90% é que fazem a diferença.”* (E8, 2013). Filipe Melo parece concordar. *“Depende tudo de uma boa ideia e de um cuidado extremo na concretização. E ambos os casos precisam de muito trabalho e dedicação.”* (E5, 2013). É o que faz falta e faz falta rentabilizar os filmes: *“Nenhum filme de terror feito cá fez dinheiro. No dia em que isso acontecer (possivelmente porque o filme é bom e as pessoas o vão ver), as coisas mudam. Assim o espero.”* (E5, 2013). Uma vez mais, é evidenciada a importância do público que não pode ser desconsiderado.

“Nestas coisas eu lembro as palavras de um dos melhores produtores de todos os tempos, Robert Evans, que disse: “luck is opportunity meets preparation”. Esta é uma das poucas verdades absolutas na vida.” (E8, 2013). Trabalho, muito trabalho e dedicação. E dinheiro, acrescenta Edgar Pêra. É fundamental ir *“pondo coisas cá para fora”* mas também são precisos recursos. *“Não é a riqueza visual, é as pessoas terem dinheiro para no fundo poder haver um grupo suficiente de pessoas que tenham prática constante e que se possam aperfeiçoar, independentemente de opções estéticas”* (E3, 2014). Para que o tal amadorismo de arranque passe a um profissionalismo saudável são necessárias prática e experiência, que só podem ser alcançadas com investimento numa produção continuada. *“Portanto, acho que a questão mais importante é haver dinheiro que chegue e que seja bem distribuído. Quando digo bem distribuído é ser distribuído com a maior diversidade possível.”* (E3, 2014).

Edgar Pêra (E3, 2014) fala ainda na importância das Televisões, também identificada por Frederico Serra (E6, 2015). Isto é, para Edgar o cinema de Terror terá que estar sempre ligado a uma indústria e a

televisão, numa primeira instância, é um organismo que já tem o seu público garantido. *“Na televisão já existe uma indústria, é mais fácil uma pessoa pensar assim “Ok, vou fazer uma série de terror para a SIC. Pronto, logo à partida vou ter que fazer cedências... No casting, nisto e naquilo e naquilo... Mas qual é a percentagem de coisas minhas que eu vou conseguir manter?” E aí é que está a questão, se a pessoa em causa conseguir manter uma série de coisas fundamentais depois pode fazer cedências. Como faziam os realizadores alemães ou franceses em Hollywood, como o Fritz Lang ou o Jacques Tourneur, que acabavam por trabalhar com orçamentos mais pequenos, não trabalhavam naquelas superproduções mas acabavam por ter mais liberdade precisamente por causa disso, por trabalharem muitas vezes em cinema de género... E o Tourneur então é o exemplo mais venerado, até mesmo no nosso cinema português¹⁷⁸. E eu sou um dos adeptos, não escondo. Portanto, havendo agora uma nova política de apoio ao audiovisual, supostamente vai haver apoio para séries de televisão e não sei que mais. Aí sim, eu acho, é o sítio por excelência onde se poderia desenvolver um cinema de género, uma ficção de género.”* (E3, 2014). Frederico Serra concorda admitindo que a responsabilidade de um futuro próspero cabe a todas as entidades envolvidas na arte do cinema, inclusive a prosperidade do género em Portugal (E6, 2015). A ligação ao género é importante para o cinema português, seja ela Terror ou outro qualquer, precisamente porque trará diversidade e *“os realizadores e espectadores mais novos deviam pensar nisso como uma forma de evolução. Não necessariamente como o objectivo final da vida mas como um passo importante. Mas acho que isso depende muito das televisões, sinceramente. Se as televisões alinharem nisso e as pessoas fizerem com criatividade.”* (E6, 2015). Isto porque, para Edgar Pêra, nem todos conseguirão fazer algo como *The Walking Dead*, nem é esse o objectivo.

Um outro aspecto que parece ser fundamental é o da identidade. Isto é, a capacidade de os portugueses engravidarem o género com uma identidade portuguesa. Apenas esta abordagem da proximidade permitirá ao Terror Português um carácter universal (E1, 2013). Também para Matos-Cruz, o Cinema de Terror Português passará por, essencialmente, um olhar português. Pode não ser um olhar exterior mas um olhar interior. (E7, 2014). *“Aquilo que se está a fazer um pouco é um olhar sobre as mitologias do cinema americano ou da televisão internacional sobre o cinema de terror. Eu acho que nós muito brevemente iremos ter um cinema de terror genuinamente português. Isto é, já adaptado às novas circunstâncias de acesso imediato, de ser preciso investir pouco, sobretudo de recorrer a actores e a ter uma criatividade múltipla (...) e a partir daí vai-se criar colectivamente (...) um cinema de terror em Portugal genuinamente português. Assim, quando nós digerirmos isto tudo. Isto é, quando as pessoas nas suas próprias vísceras as coisas voltarem ao ventre e depois regressarem ao fim de 9 meses, quando vier mesmo do interior de nós próprios, da nossa alma, naturalmente que o cinema de terror em Portugal terá que ser apoiado”* (E7, 2014).

Serra (E6, 2015), por seu turno, é também defensor de uma forte preservação e exploração de uma identidade portuguesa, o que nem sempre será fácil de se fazer. *“Eu defendo muito a portugalidade e a diversidade cultural portuguesa, defendo muito e acho que não devíamos perdê-la. (...) Estamos a viver numa época muito complicada em que a globalização cultural não vai facilitar muito, ou seja, não vai*

¹⁷⁸ O filme *Casa de Lava* (1994), de Pedro Costa, tem como referência o trabalho do cineasta. Pedro Costa afirmou a sua vontade de fazer um filme de *zombies* à semelhança dos filmes de Jacques Tourneur.

ajudar muito a que nós consigamos manter uma diversidade cultural portuguesa, unicamente portuguesa ou essencialmente portuguesa. No entanto, acho que o futuro, e tendo em conta que agora é muito mais barato fazer filmes do que era há 20 anos atrás, que a democratização dos meios permite-nos fazer cinema com menos custos, está muito mais democrático, acho que temos que investir muito mais no conteúdo, na qualidade dos conteúdos. A qualidade dos conteúdos é que vai determinar o que é bom, vai diferenciar o que é bom do que é mau. Bons conteúdos, com bons intérpretes e obviamente, em termos de realização, ter as coisas bem-feitas... Isto vai separar o trigo do joio.” (E6, 2015). Portanto, haverá uma evolução do Terror, haverá uma maior abertura para o Terror. Se a procura aumentar, a produção aumentará também. É preciso, no entanto, não esquecer que é fundamental a qualidade dos projectos e a presença de uma identidade portuguesa. O produtor acredita que um filme bom é um filme bom em qualquer língua e, apesar dos problemas de mercado português e da língua portuguesa que havia apresentado, só esta portugalidade o poderá fazer chegar a outros lados do mundo, contrariando todas as adversidades.

Frederico Serra, porém, quando confrontado com a necessidade de financiar uma longa de Terror, viu-se obrigado a procurar dinheiro fora do país, admitindo que se estabeleçam co-produções. Principalmente porque é um projecto de grande envergadura e não pensa conseguir financiá-lo dentro de Portugal. O desafio será fazer esses compromissos sem perder essa portugalidade de que fala (E6, 2015). Esta intervenção poderá assumir-se como presságio de uma necessidade de se estabelecerem acordos, de se fazerem associações a outros países, no sentido de colmatar essa falta de uma indústria portuguesa. E Edgar Pêra não vê, sem o contributo das televisões, como será possível fazer Terror Português sem essa ligação *“a determinadas produtoras e distribuidoras internacionais.”* (E3, 2014). Para Paulo Leite a questão da identidade portuguesa não será tão relevante, no sentido em que há aspectos nos conteúdos que são universais. Assim, *“a ideia por detrás da Bad Behavior não é produzir filmes de terror para Portugal, a nossa ideia é produzir filmes de terror com capital criativo e humano português mas com qualidade internacional. Ou seja, produzir cinema de terror que não fique atrás daquilo que se produz em países cuja indústria cinematográfica é muito mais desenvolvida que a nossa. Ou seja, nós queremos que tecnicamente e criativamente os nossos projectos estejam ao nível, ou ao nível superior se possível, daquilo que se produz em França, em Itália, na Escandinávia, na América.”* (E8, 2013). Os seus filmes dificilmente serão, pois, falados em português ou exclusivamente ligados a um universo português, e o produtor afirma que acima de tudo é preciso que Portugal olhe para o cinema como uma *“actividade económica positiva”*. *“Outros países já o fazem. Nós é que estamos atrasadíssimos nesta corrida e devíamos apanhá-la muito rapidamente.”* (E8, 2013). Nesse sentido, em prol do cinema português e de um cinema-de-Terror-universal-mas-feito-com-capital-humano-português a primeira coisa que o Estado pode fazer é *“adoptar uma política mais abrangente, mais ecléctica”* para que Portugal possa produzir cinema de género e trazer públicos para a sala de cinema. O futuro do Terror Português, segundo Paulo Leite, passará também por: novas medidas de incentivo à produção de género dentro do país, por um público participativo-pouco-preguiçoso-e-entusiasmado em Portugal, mas também por um mercado mais abrangente, pois só o mercado português não será suficiente (E8, 2013).

Posto isto, há uma observação a fazer. Se o Estado português tem o dever de apoiar *“apenas o cinema que seja representativo do povo português”* então essa portugalidade a se inserir no Terror nacional

não deverá levantar obstáculos a subsídios estatais para o género. Sem discutir quem terá razão, se o Terror nacional passará por uma identidade portuguesa ou por uma tentativa de entrar noutros mercados que não dê tanto relevo a essa portugalidade, o que parece relevante é não esquecer nunca o público a que ele estará destinado. Uma vez mais, não se fazem filmes para que ninguém os veja. Parafraseando Alan Jones, os amantes do Terror portugueses têm que estar à altura do desafio ou tudo será em vão (E1, 2013).

Por fim, importa enfatizar o desejo de que tenha sido clara a mensagem passada. Importante é o cinema português em si, as pessoas que o fazem e as pessoas a que este se destina. Importa é que os portugueses apreciem e respeitem o seu cinema e o resto será uma mera consequência desse amor.

CASOS DE ESTUDO

“Os filmes portugueses deviam ser vistos pelo que são, menos escondidos pelo folclore modernista.”
- Pedro Costa, 5èmes journées de cinema portugais, Jacques Lemièrre¹⁷⁹

da Introdução

Tendo sido terminada a abordagem metodológica das entrevistas, é altura de avançar para os Casos de Estudo em específico. Como já foi, de certa forma, explicado, a análise dos filmes visionados surge paralelamente ao contributo dos entrevistados, sendo que ambas as metodologias se completam. Importa ainda referir que apesar de as entrevistas surgirem a par dos filmes as abordagens de análise são distintas. Assim, enquanto que a primeira abordagem metodológica tem por base o trabalho de Irina Saur-Amaral e Paulo Amaral (2008), esta segunda vai buscar contributo a Sara Pereira (2009) e Vilches (2011), por se afigurar mais apropriado tendo em conta os conteúdos a analisar. Ambos exibem nos seus trabalhos análises de conteúdos audiovisuais, mais direccionados para Tv e para Crianças, que foram devidamente adaptados a este caso particular de estudo.

das Categorias para análise qualitativa dos Filmes

Assim, cada filme foi, em primeiro lugar, estudado de acordo com a Teoria de Análise do Terror aqui proposta – conjunto de factores apresentados como essenciais à qualificação de um filme de Terror, com base nos autores evidenciados nos capítulos anteriores, e com a contribuição do elemento diferenciador Intenção.

Teoria de Análise do Terror

INTENÇÃO (contributo do investigador, factor diferenciador)	Medo e Nojo (Carroll, 1990)	Profanação do Corpo (Pinedo, 1997, e Clover (1992)	Sangue	Monstros	Violência física e/ou psicológica	Elementos do surreal, Fantástico	Suspense

De seguida, durante o visionamento dos filmes procedeu-se a uma codificação dos mesmos tendo em conta as seguintes categorias:

¹⁷⁹ 1995, p. 17-23, apud Lemièrre (2012).

Classificação:

Nome do Filme	Formato	Ano de exibição	Realização	Actores e Actrizes Principais	Produção	Distribuição

Aspectos Técnicos:

Duração	Ritmo da edição	Efeitos Especiais	Som	Planos Predominantes	Cenários	Locais Frequentes

Narrativa:

Fio condutor da narrativa	Personagens Principais	Meio Social	Valores veiculados	Aspectos frequentes no Terror (ex: cidade Vs. interior; certos preconceitos e clichés, linguagem)	Mortes

Tabela 10 - Tabela classificativa usada na análise metodológica dos filmes visionados

das Credenciais e do acesso aos Casos de Estudo

Importa ainda referir que o acesso aos filmes em questão foi proporcionado pelas instituições públicas competentes, neste caso o Centro de Conservação (ANIM) da Cinemateca Portuguesa e os arquivos da RTP, e ocorreu também através de uma colecção privada do próprio investigador. Estes últimos permitiram um regresso aos mesmos, sempre que necessário. No entanto, tendo em conta que não se verificou a possibilidade de aceder mais que uma vez à maioria dos filmes, procedeu-se a uma recolha exaustiva de informação relativamente aos mesmos e a sua codificação foi revista após o seu visionamento, para que não se deixasse passar muito tempo entre o visionamento e a sua análise.

Por fim, por questões alheias à investigação, não foi possível visionar os seguintes filmes: Fim-de-Semana com a Morte (1966); A Noite do Terror Cego (1972); Mortinho por Chegar a Casa (1996); Nem Pássaro Nem Peixe (1978); O Construtor de Anjos (1978); Crime de Amor (1972); O Crime de Simão Bolandas (1984); A Moura Encantada (1985); Akasha (2001); O Veneno da Madrugada (2005); Suicídio Encomendado (2007); Collider (2013); e, O Espinho Da Rosa (2013).

Tendo em conta a natureza esquizofrénica do cinema português e as próprias condições e recursos da investigação, importa assumir com humildade que a amostra de 63 filmes analisados acaba por ser, de certa forma, limitada. Isto é, a lista de filmes visionados comporta filmes variados que pudessem ser Terror ou conter elementos fundamentais ao género, contudo, poderão ter sido negligenciados filmes que se pudessem afigurar igualmente importantes. Este será o calcanhar de Aquiles da investigação. Estes 63 filmes não serão abordados de forma pormenorizada no corpo de texto da presente investigação, apesar de todos eles terem sido devidamente analisados e codificados. Assim, proceder-se-á a uma breve enunciação de uma possível conjuntura do Terror nacional reconstruída através dos 63 filmes visionados, à qual se seguirá uma abordagem mais pormenorizada dos filmes considerados mais relevantes dentro do género do Terror. A escolha de abordar com maior extensão um número reduzido de filmes tem apenas que ver com questões limitadas de tempo e espaço da investigação.

da Descrição, Análise e Discussão dos casos de estudo

“Em Portugal, depois de 1961, temos, acima de tudo, um cinema sui generis, em que cada obra constitui o seu próprio género, daqui resultando um cinema sine genere, sem género.” (Areal, 2011, p.283 apud Monteiro, 1995, p.809)

Antes de qualquer outra coisa, importa dar a conhecer a lista de filmes de longa-metragem analisados. Assim, os 63 filmes visionados e codificados para a presente investigação, e que datam de 1909 a 2013, são os seguintes: Os Crimes de Diogo Alves (1911); O Fauno das Montanhas (1926); A Dança dos Paroxismos (1929); O Louco (1946); Três Dias Sem Deus (1946); O Cerro dos Enforcados (1954); Vidas Sem Rumo (1956); O Elixir do Diabo (1962); O Crime da Aldeia Velha (1964); Domingo à Tarde (1966); Sete Balas Para Selma (1967); A Caçada do Malhadeiro (1969); Os cinco Avisos de Satanás (1970); Disco Rojo (1972); A Promessa (1973); O Princípio da Sabedoria - ou O Rico, O Camelo e O Reino (1975); Os Demónios de Alcácer Quibir (1977); Die Liebesbriefe einer portugiesischen Nonne (1977); Veredas (1978); A Culpa (1980); Kilas, o Mau da Fita (1980); O Príncipe com Orelhas de Burro (1980); Verde por Fora, Vermelho por Dentro (1980); Silvestre (1981); The Territory (1981); Der Stand der Dinge (1982); Os Abismos da Meia-Noite ou as Fontes Mágicas de Gerénia (1983); Atlântida: Do Outro Lado do Espelho (1985); Repórter X (1987); O Bobo (1987); Iratan e Iracema os Meninos Mais Malcriados do Mundo (1987); Os Emissários de Khalom (1988); Os Canibais (1988); A Sétima Letra (1989); Os Cornos de Cronos (1990); Transparências em Prata (1990); A Maldição do Marialva (1991); Nuvem (1991); A Força do Atrito (1992); Chá Forte com Limão (1993); O Fio do Horizonte (1993); Manual de Evasão (1994); O Convento (1995); Ma's Sin (1996); Le bassin de J.W. (1997); O Anjo da Guarda (1998); ...Quando Troveja (1999); A Janela

(Maryalva Mix) (2001); Aparelho Voador a Baixa Altitude (2001); Manô (2005); Um Tiro no Escuro (2005); Coisa Ruim (2006); O Hotel da Noiva (2007); Second Life (2009); O Estranho Caso de Angélica (2010); O Barão (2011); Plaga Zombie: Zona Mutante: Revolución Tóxica (2011); O Frágil Som do Meu Motor (2012); Real Playing Game (2013); Pecado Fatal (2013); os Telefilmes A Bela e a Rosa (1983) e Aqui Há Fantasma (1985); e, o documentário ficcional Floripes ou A morte de um mito (2005). Mais se afere que os filmes Le bassin de J.W. (1997), Second Life (2009) e Pecado Fatal (2013) foram considerados os menos relevantes para a investigação, após o seu visionamento e codificação.

De uma forma geral prevalece a ausência da Intenção do Terror. No entanto, é possível verificar um grande número de casos onde, apesar da falta da Intenção, há grande abundância dos elementos do Terror. São filmes onde a morte está presente, mais que uma vez na sua maioria, o sangue é frequente, o medo e a profanação do corpo ocorrem múltiplas vezes e a violência é usada sem barreiras moralistas. Para que se possa perceber melhor como há incidência de elementos do Terror nos filmes maioritariamente realistas analisados procedeu-se a um agrupamento dos mesmos. Assim, de acordo com as tabelas previamente disponibilizadas, foi possível perceber o seguinte: O elemento mais frequente foi o Suspense, sendo que 47 dos filmes faziam uso do mesmo. 38 filmes recorrem a uma Violência física e/ou psicológica. Há sangue em 34 dos filmes analisados e em mais 5 deles há a noção de sangue, embora este não é visível. 28 filmes contêm Elementos do surreal e/ou do Fantástico. Pode encontrar-se a Profanação do Corpo de Pinedo (1997) e Clover (1992) em 28 dos filmes. E a noção de Medo e Nojo de Carroll (1990) está presente em 18 filmes. A presença de monstros verifica-se em 21 dos filmes analisados. Mais se verificou que em 39 dos filmes ocorreu pelo menos uma morte, sendo que na sua maioria ocorre mais que uma morte por filme, e, no que respeita à narrativa, há aspectos frequentes do Terror em 14 dos filmes analisados, tais como as rivalidades entre aldeia e cidade, o confronto entre as forças do Bem e as forças do Mal, a presença forte de crenças religiosas, entre outras.

Assim, há categorias em que se enquadram mais de metade dos 63 filmes codificados e mais de metade dos 63 filmes foram codificados em mais de uma categoria, mostrando que no geral um só filme possui vários elementos do Terror. Esta tendência vem confirmar o que o discurso de Matos-Cruz já adiantava: *“Eu acho que dentro de um filme realista podem por vezes aparecer componentes de terror fortíssimas e que por vezes são surpreendentes. Podem ser uns instantes, podem ser uns momentos, mas ao mesmo tempo são de facto já sinais claros da vitalidade para que o próprio cinema depois se expandiu. Portanto, são, digamos assim, pequenos fragmentos mas que por vezes me levam a considerar que aparentemente um filme realista é de facto um filme de terror.”* (E7, 2014).

De facto, na sua maioria, foi possível encontrar vários elementos do Terror num só filme. No entanto, um olhar mais atento revela que estes elementos comuns ao Terror vêm servir um propósito diferente que o da Intenção. Isto é, o recurso à violência, ao sangue, à morte, vem servir de crítica a um regime ditatorial ou à própria sociedade portuguesa das épocas que representam, por exemplo. Em Os Demónios de Alcácer Quibir (1977), de José Fonseca e Costa, como em tantos outros casos do cinema português, esta agressividade e violência são apenas veículos de denúncia de uma realidade subentendida no filme. *“O reino chegará à desgraça! Parasitas, artistas, escritores que querem ver a desordem outra vez instalada. Sagrada é a palavra de deus!” Não, não, o que é preciso “é (...) organizar o povo”* (Os Demónios

de Alcácer Quibir, 1977). Nada de Terror aqui pode ser encontrado. Assim, como em *Vidas Sem Rumo* (1956) de Manuel Guimarães, – afinal, “*a vida é uma coisa qualquer, como um par de sapatos para ser gasto.*”

Também *A Culpa* (1980) será bom exemplo desta tendência. Ora veja-se. A vida de um homem – ou será um lobisomem de quatro patas? – é retratada de forma surreal e mesmo cómica após a sua volta da Guerra Colonial. Ao regressar encontra uma sociedade hostil, dominada por dogmas e certezas absolutas e que vê nele o corpo do Mal. Todo o filme é composto por referências ao 25 de Abril, às guerras além-mar, à própria PIDE. Muito embora se fale muito em Lobisomens, os pobres coitados são meras metáforas – conquanto, deva dizer-se, levam à morte do protagonista, também ele cabeludo. Considerar *A Culpa* um filme de Terror será, porventura, esticar a linha. Ainda assim, “*Cão ou lobo, tanto faz, eu gosto dele.*” (*A Culpa*, 1980).

Outros casos há, no cinema nacional, de filmes que enveredam por um lado policial (Areal, 2011). Casos como *Disco Rojo* (1972), em que um jornalista pavão investiga uma estranha onda de consumo de drogas por adolescentes-riquinhos-de-Cascais-com-queda-para-corridas-de-carros, derretendo corações pelo meio – naturalmente. Além de algumas cenas de corpos mutilados, uma série de mortos, carros que explodem e jovens vazios, nada sobra para o Terror. O filme não deixa, contudo, de ser um caso interessante, com uma edição algo peculiar e frenética¹⁸⁰. Ou como *Repórter X* (1986) de José Nascimento. Filme feito de mortes, sangue, cabeças em malas, jornalistas drogados, fórmulas e vírus potentíssimos que antecipam o fim da humanidade. Contudo, o repórter poderia vasculhar o filme como uma redacção escavaca o *Grexit* para sair no jornal do dia seguinte, poder-se-ia virar o argumento de pantanas, e ainda assim nenhum indício da Intenção do Terror seria encontrado.

Há, ainda, um lado cómico presente em certos filmes analisados cuja figura central é o diabo. Tanto em *O Elixir do Diabo* (1964) como em *Os Cinco Avisos de Satanás* (1970) as personagens centrais dos filmes têm um encontro com o demo, que lhes passa a infernizar a vida. O Diabo surge como uma figura cornuda, diabólica, até ser ridicularizado aparecendo ao espectador todo nu, apenas com uma fralda (*Os Cinco Avisos de Satanás*, 1970). “*É um pobre Diabo*”, diz Félix. Um pobre Diabo que, tanto num filme como no outro, nada tem que ver com o Diabo da cultura popular portuguesa e será, portanto, uma apropriação de outros cânones. Ambos os filmes são assumidamente comédias, de riso fácil, sendo o último apresentado também como fantasia e Terror - embora deste pouco ou nada tenha. É ainda interessante referir que se tratam de co-produções: inglesa e espanhola, respectivamente.

Ao contrário do que se possa pensar existe uma certa tradição – por assim se dizer – do Fantástico no cinema português. Assim, é considerável o número de filmes que, incorporando elementos de Terror, se enquadram no género do Fantástico. Filmes como *O Fauno das Montanhas* (1926); *O Rico, o Camelo e o Reino* ou *O Principio da Sabedoria* (1975); *Os Abismos da Meia-Noite* ou *as Fontes Mágicas de Gerénia*

¹⁸⁰ Segundo o diretor da Cinemateca, tanto *Disco Rojo* (1972) como *A Caçada do Malhadeiro* (1969), são pertencentes a um grupo de filmes “*enterrados*”, “*esquecidos*” e “*encalhados*” do Cinema Português, não sendo por isso menos merecedores de serem revistos pelo público. José Manuel Costa explica ainda, no âmbito da 9.ª edição do festival MOTELx, 2015, que esta é uma das missões da Instituição que representa, tendo um dos filmes sido restaurado de forma a ser exibido no festival e tendo o outro sido projectado ainda em 16mm, uma das suas cópias originais.

(1984); ... Quando Troveja (1999). Até mesmo em Silvestre (1981) podem ser encontrados elementos do Fantástico, muito embora um filme de João César Monteiro dificilmente se enquadre num género que não o género João César Monteiro.

O morto também aparece com frequência no cinema português. São casos como O Fio do Horizonte (1993), Manô (2005), ou mesmo Second Life (2009), que, apesar de muito diferentes, têm em comum o morto como personagem principal e toda uma trama que se passa em torno dessa fatalidade.

Também Angélica parece assombrar Isaac, um fotógrafo português que cai em desgraça, entre enxadas e fotografias, ao se apaixonar por uma jovem morta (O Estranho Caso de Angélica, 2010). Muito embora este seja um filme especial.

Antes de mais, em relação a O estranho caso de Angélica é oportuno evidenciar desde já como o seu carácter fantasmático não depende apenas da presença diegética do fantasma de Angélica (Pilar López de Ayala), mas diz respeito principalmente ao processo amoroso e ao “morbo melancólico” que aflige quem tenta alcançar desesperadamente o seu objeto de desejo. (Giarrusso, 2012, p. 201)

Assim, o fantasma de Angélica será apenas um objecto do desejo de Isaac e não um fantasma, comum ao Terror, aterrorizante cujo propósito fosse o do medo:

O amor é uma doença muito semelhante à melancolia [Agamben, 2011] e o tédio que deriva dela nasce do gesto de tornar presente um objeto por si inalcançável e irreal de maneira que possa ser contemplado, pelo menos, na sua existência fantasmática. O fantasma, portanto, não é mais que o resultado de um processo através do qual a melancolia dá forma ao objeto de desejo, simulando a sua perda para que o possa possuir plenamente na sua ausência. Apenas aquilo que está perdido pode realmente ser possuído [Agamben, 2011]. O melancólico Isaac tem uma imagem cuja realidade fantasmagórica o põe ao abrigo de qualquer perda real, mas ao mesmo tempo garante-lhe uma proximidade ao objeto amado a que nenhuma apropriação se poderia equiparar. O sentimento melancólico não nasce, portanto, do desaparecimento efetivo do objeto, mas da capacidade fantasmática de fazer aparecer como perdido um objeto cuja posse é tão irrealizável quanto a natureza irreal que o caracteriza. (Giarrusso, 2012, p. 206)

O Estranho Caso de Angélica – sem correr o risco de uma explicação demasiado simplista - será, entre outras coisas, um belo filme de amor e não um filme de Terror.

Voltando à comédia, é importante que se faça referência ao filme A Janela (Maryalva Mix) (2001). Para Edgar Pêra (E3, 2014), este é um filme que tem tudo para ser Terror mas que escolhe seguir uma direcção diferente. O seu início é de facto desconcertante - mais pela edição que propriamente pelo conteúdo -, no entanto, escolhe-se uma intenção diferente e o filme segue um outro caminho. Sabe-se que alguém morreu, contudo o filme dá primazia às personagens supostamente ligadas ao morto e não à sua morte propriamente dita. “Aquele personagem espectral da noiva, o gajo a fugir, logo no início, a andar e a subir, a correr, e não sei que mais. O início promete um filme de Terror e depois fica outra coisa qualquer. Mas tem, tem esse início de filme de Terror. Tem o início de alguém que vai a correr e a fugir, não sabe quem é e de repente se confronta com uns fantasmas... (...) Será que ele está morto, será que não. Pronto, as hipóteses são múltiplas. Mas o início, sim, tem tudo a ver com esse tipo de cinema. Depois vai para uma espécie de Pátio das Cantigas em versão Fantasporto.” (E3, 2014).

Duas pedras. Uma vermelha, outra azul. O Bem e o Mal. Uma experiência científica que dá para o torto e pode muito bem levar ao fim do mundo como nós o conhecemos. É passado, é presente – que, na

verdade, é futuro... Perdeu-se o combustível e acabou-se o negócio. Miguel não os quer ver mais à frente e a Torre continua de vigia, a controlar a ralé. Morrem pessoas, umas queimadas outras de tiros, nenhuma de morte natural... A vida e a morte, o sexo e a juventude. Duas realidades. Nem tudo o que parece é... Outros casos há no cinema português em que a Intenção é a da Ficção Científica. Filmes como Os Emissários de Khalom (1988), A Força do Atrito (1993) e RPG (2013). Todos eles carregados de elementos próprios ao género do Terror, nenhum deles um filme de Terror.

Importa também referir certos filmes cuja unicidade os impedem de serem agrupados em categorias. Isto é, serão as plantas estranhas do jardim exótico. São filmes como Verde por Fora, Vermelho por Dentro (1980); Atlântida: Do Outro Lado do Espelho (1985); Transparências em Prata (1993); ou Ma's Sin (1996).

“Ele tinha um amigo empresário da construção civil e que lhe disse “Vou-te dar dinheiro para tu fazeres um filme.” E, então, ele decidiu fazer um filme onde metesse tudo, desde o cinema erótico ao cinema fantástico. (...) A Fátima, minha mulher, também é uma das pessoas que também entra no filme, precisamente no funeral.” (E7, 2014). Verde por Fora, Vermelho por Dentro tem ainda a curiosidade de, mesmo no final, surgir um vampiro a mostrar os seus dentes pontiagudos, precisamente no funeral do General Carmona – onde entra a mulher de Matos-Cruz. Este vampiro, representado pelo próprio marido de Fátima, surge durante segundos e nada tem que ver com os vampiros a que acostumaram os filmes de Terror. *“Nessa cena em que aparece o Carmona, foi o Carmona porque a maquilhadora... “Quem é que nós vamos fazer? Vamos fazer o Salazar?”, “Epá, o Salazar não dá nada, vamos pôr o Carmona”... E foi a maquilhadora que quis fazer o Carmona. E foi o filme feito assim, ao longo do tempo”* (E7, 2014), um filme “artesanal” que alterna entre a figura de um pai repressivo e actos de masturbação das suas filhas rebeldes.

Estes são, pois, alguns dos “filmes realistas”, de que nos falava Matos-Cruz (E7, 2014), do cinema português. Filmes que não sendo Terror poderiam conter alguns elementos frequentes no género. Naturalmente que um filme realista, por possuir um ou mais elementos de Terror, não será um filme de Terror, pelo que importará separar destes filmes aqueles cujo potencial do Terror se evidencia com maior clareza e, através da Intenção, chegar àqueles que verdadeiramente o serão.

“Diogo Alves manieta atrás das costas a menina, e lhe prende as mãos aos pés, e comprimindo-lhe o peito com os joelhos, coisa horrível para dizer-se, dobrando-a para as costas, estalando-a a matou.”
(Bastos, 2006, p.14 apud A Revolução de Setembro de 03-08-1841).

O primeiro filme que impera abordar é Os Crimes de Diogo Alves, 1911, de João Tavares, a primeira obra de ficção a ser produzida integralmente em Portugal¹⁸¹. Este é um filme que tem por base factos verídicos, exibindo um desgraçado de um galego que atormentou Lisboa, cometendo inúmeros crimes violentos. Destes destacam-se as mortes causadas no Aqueduto das Águas Livres, inclusive de uma criança e o genocídio de uma família rica lisboeta. No total, pensa-se que o assassino – ou serial killer - do Aqueduto

¹⁸¹ Já em 1909 havia sido feita uma tentativa de se filmar Os Crimes de Diogo Alves, da qual ainda resta película no acervo fílmico da Cinemateca. Contudo, só numa segunda tentativa o filme seria feito na íntegra, tendo sido recentemente restaurado pela mesma instituição.

da Águas Livres terá ceifado mais de 70 vidas¹⁸² desde 1839, altura em que teria 26 anos e apareceu o primeiro cadáver esmigalhado sobre pedras da ribeira de Alcântara. Os contornos da estória são, pois, algo macabros e não se ficam por aqui. Todos estes crimes são exibidos com frieza no filme - tendo em conta os meios existentes na altura -, acompanhados pelos intertítulos que vão esclarecendo alguns pormenores do enredo.

“A Parreirinha devora-o com um olhar febril e parece dominá-lo com o mais ligeiro movimento dos lábios grossos e descaídos, mas que têm fogo, e escaldariam quem os tocasse” (Bastos, 2006, p.16). Assim terá sido o primeiro contacto entre os dois, sendo que a relação se desenvolveu e ele reciprocava dizendo na *“sua linguagem umas frases apaixonadas e ardentes que lhe escaldavam o cérebro”* (Bastos, 2006, p.18). A amante do criminoso dava pelo nome de Parreirinha e apesar da relação do casal – Leite Bastos (2006) fala em pacto de amor - terá sido a filha da Taberneira a prestar o depoimento fundamental para a condenação do assassino, após a sua captura pelas autoridades.

O filme carregado de mortes – sendo de todos os filmes analisados aquele com maior número de mortes -, termina, pois, como mais morte: Diogo Alves acaba na forca, juntamente com mais dois pobres diabos. Morte com morte se paga. Acontece que, de certa forma, Diogo Alves conserva ainda alguma vida: primeiro, por ter sido representado no cinema; segundo, pela sua cabeça se encontrar ainda conservada algures num gabinete de arrumos horripilante. Segunda reza a estória, após o seu enforcamento, os cientistas terão ficado deveras intrigados com o assassino decidindo decepar e conservar a cabeça do mesmo. Portanto, anda por aí – de acordo com o Dr. Pedro Henriques, numa colecção de preparações anatómicas, do Instituto de Anatomia, da Faculdade de Medicina da Universidade de Lisboa - a cabeça em conserva *“possivelmente de Diogo Alves”* (Bastos, 2006), num frasquinho com um preparado de líquido estranho.

“Ah! Diogo — exclamava — ladrão, assassino, coberto de infâmias, com mil mortes às costas, serás sempre o maior prazer da minha alma, o meu amor!” (Bastos, 2006, p. 18). Uma estória de amor que termina mal, já avisava o augúrio do patrão: *“Não te quero em minha casa, porque és um malvado e hás-de acabar mal.”* (Bastos, 2006, 17).

“Os espectadores apinhados em toda a parte acorriam a ver este facinoroso (DA), que tão célebre se tornara. Punge todos os corações bem formados ver um homem perder a vida às mãos do verdugo; mas os crimes deste infeliz pesavam tanto ainda na memória de todos, enchiam de tal horror todos os espíritos, que por toda a parte se amontoavam e atropelavam curiosos a ver o aspecto do homem feroz, e certificarem-se que alfim a justiça exercia a sua acção protectora, a respeito da sociedade, castigadora a respeito dos réus. As vítimas do nefando assassinio foram vingadas.” (Bastos, 2006, p.14)

Pela violência que exhibe escancaradamente, por ser o filme com maior número de mortes exibidas analisado, por conter na sua essência a noção de espectáculo¹⁸³ e por se ter mostrado um sucesso de audiências no seu tempo, o presente estudo propõe que lhe seja atribuída a Intenção do Terror – corroborada e suportada por Matos-Cruz (E7, 2014).

¹⁸² Não se sabe ao certo quantas foram as vítimas de Diogo Alves. No início, até as mortes começarem a ocorrer com maior frequência, as autoridades atribuíam os corpos encontrados a uma onda estranha de suicídios.

¹⁸³ O filme terá sido apresentado como um filme falado - com vozes por trás da tela - e acompanhado com música executada pela orquestra da Guarda Nacional Republicana.

De 1911 saltamos para 1946, ano em que surge *O Louco*, de Victor Manuel. Na verdade, este salto implica que se deixe por abordar dois filmes ricos da história do cinema português: *O Fauno das Montanhas* (1926) e *A Dança dos Paroxismos* (1929). Ambos os filmes de Manuel Luis Vieira e Jorge Brum do Canto, respectivamente, são fundamentais. Pela primeira vez podem encontrar-se no ecrã filmes nacionais com Faunos e Ninfas, Silfos, encantamentos e feitiços¹⁸⁴.

Se numa película temos uma Jenny que, sozinha pela floresta, a fumar, vai fantasiando um mundo que não é o seu e dando uns tiros para o ar; no outro temos fidalgos, gnomos e espíritos, todos na mesma estória – “*Gnomo, espírito ou demónio! Não me tentes, nada conseguirás!*” (*A Dança dos Paroxismos*, 1929) -, num filme também ele algo amador. *O Louco* (1946), no entanto, aproxima-se mais do Terror, exibindo um médico obcecado em trazer os mortos para a vida. De forma a conseguir tal proeza faz uso das mais avançadas técnicas e teorias científicas, bem como dos corpos que ainda não entraram em decomposição e, ainda, de pacientes terminais. Este é um filme cujo som original se perdeu, permanecendo uma obra incompleta da qual pouco se conhece. Segundo Félix Ribeiro, apud Leitão Ramos (2012), este é um filme “*ignoto*” que em nada acrescentou à qualidade do cinema português. Contudo, pela trama original, pela imagem negra e inquietante, pela sua edição frenética, é um conteúdo de relevância maior para o presente estudo. Apesar da sua Intenção não poder ser aferida importa, por fim, evidenciar a presença subtil de sangue e de cadáveres, bem como de materiais cortantes – todos eles aspectos indissociáveis do Terror. Não se poderá saber ou confirmar se era intenção de seu realizador, profissional ou não do cinema ou da televisão, a do Terror. Atrevimento ou não, com certeza seria a de assustar e chocar o espectador. Como tal, a presente investigação propõe que lhe seja atribuído especial atenção dentro do que se considera o género do Terror, sendo assim o segundo filme português de Terror aqui considerado.

A próxima obra a se mencionar é de Fernando Garcia. É o ano de 1954 e surge *O Cerro dos Enforcados*, o que pode ser entendido como primeira referência portuguesa daquilo que se entende por *zombie*. Este é um filme que exhibe um meio social abastado onde abundam certos clichés frequentes no Terror, como a submissão do povo às entidades religiosas; a mulher subjugada à autoridade do homem; e a hostilidade para com aquele que chega de fora e, portanto, não pertence ao povo da aldeia. De facto, quando D. Rui de Cardena chega à aldeia e avista D. Leonor de Lara logo um confronto se cria entre este e o marido ciumento da dama. Esta trama acaba por ocupar grande parte do filme até bem perto do final, quando algo acontece de relevância para o Terror. Numa tentativa minuciosamente organizada de assassinar D. Rui, D. Afonso prepara uma armadilha, fazendo-lhe chegar uma carta como se tivesse sido escrita por sua mulher pedindo auxílio. Cavaleiro que é, ao cair da noite segue caminho para salvar a dama, passando pelo famoso Cerro dos Enforcados. Ao seguir para Cabril, onde D. Afonso o espera com um punhal, D. Rui reza à sua madrinha, Nossa Senhora das Mercês, por protecção que eventualmente chega no corpo animado de um defunto. Ao passar o cerco vê 4 enforcados e ouve uma voz que lhe fala: “ - *Estás morto ou estás vivo? - Não sei, quem sabe o que é vida e quem sabe o que é morte!?*” Era um dos defuntos que lhe pedia para seguir viagem com ele. Chegados à Quinta o defunto sobe as escadas levando com o punhal destinado a D. Rui e os

¹⁸⁴ Mais tarde, em 2008, estas figuras oníricas e estranhas voltam a ganhar destaque através do filme *Até ao Tecto do Mundo* (2008), co-reliazdo por Antonio Costa Valente, Vitor Lopes e Carlos Silva. Este filme é, ainda, algo particular por se tratar de um filme de animação e o primeiro produzido em Portugal.

dois regressam ao Cerro, sem deixar vestígios do suposto corpo apunhalado. Assim, o morto ganha misteriosamente vida apenas para ser morto novamente, voltando à sua forma agora com um punhal no peito. Esta é um espécime de morto-vivo-que-volta-a-ser-morto reanimado, antes de morrer segunda vez, por uma divindade.

Estão presentes a violência, a morte e a profanação do corpo. Contudo, permanece indecifrável a intenção que o precede. O Terror aqui, a estar, estará algo escondido por uma justificação religiosa. O morto apenas ganha vida devido à Santa e apenas pela Santa. O morto não terá a intenção de aterrorizar o espectador tanto quanto tem a de servir de escudo e salvar o galã arrasa-corações. Não será Terror, será um filme de amor com alguns elementos do género que terão ocorrido, quer parecer, de forma não-intencionada.

Manuel Guimarães, frequentemente considerado o homem do neo-realismo português (Areal 2011), é o realizador que se segue com o filme *O Crime da Aldeia Velha*, 1964. Por ser um realizador cuja visão artística se apresentava ligada ao neo-realismo, por estar à frente das práticas e dos costumes do seu tempo e por os criticar acerrimamente nos seus filmes, talvez seja algo burlesco afirmar que a sua Intenção fosse a do Terror. No entanto, estão presentes nesta obra a profanação do corpo e o sangue, nas facadas dos homens que lutam até à morte e no assar de Joana na fogueira; a violência está igualmente edificada nestes actos agressivos mas também se encontra personificada nas monstras das velhas de mente tacanha; o medo chega ao espectador e está também entranhado nas próprias personagens do filme. Apesar de se falarem constantemente em lobisomens, bruxas e no demo, eles nunca aparecem no filme, ficando apenas a sua sugestão a pairar no ar. Este tipo de preconceitos, assim como o dos aldeões para com o novo padre (que apesar de ser filho de uma aldeã é visto como “estrangeiro”), o dos aldeões contra a beleza de Joana e a própria crença do diabo, são marcas do Terror presentes nos 105 minutos que dura o filme.

Difícilmente terá sido o Terror a mover Guimarães. Ainda assim, é importante que se perceba que este é um filme forte, agressivo até, que choca e não deixa indiferente quem o vê. Este poderá não ser, de sua Intenção, um filme de Terror mas é certamente um filme arrepiante, em vários sentidos, que poderia bem ser um, não fosse a possível vontade de criticar um povo pobre de espírito superior à vontade de assustar, enojar e entreter o espectador. Apesar de genial o filme de Guimarães não escapou à crítica, que entendia “*serem ainda visíveis [no filme] falhas de gosto, demagogias e certo estilo palavroso de dramalhão ambicioso*” (Areal, 2011, p.333 apud Urbano Tavares Rodrigues in *Diário de Lisboa*, 1964).

1967 é, possivelmente, um ano essencial ao Cinema de Terror português, uma vez que com ele se dá o primeiro verdadeiro e significativo impulso ao género em Portugal. Apesar de António de Macedo considerar Domingo À Tarde (1966) o seu filme com mais potencial no Terror¹⁸⁵ (E2, 2014), *Sete Balas para Selma*, no seu género policial *hitchcockiano*, exhibe uma celebração gorada de mortes originais. Decapitações no elevador de Santa Justa e perfurações com bicos de patos em cenários de festa popular, entre as quais. Para o realizador esta foi uma obra que se tornou “[na sua] verdadeira escola” (E2, 2014). Apesar da complexidade da obra em questão, a sua excepcionalidade sai ofuscada na história do cinema português - o que muito se deve à intolerância de alguns na sua aceitação apenas de um cinema português irreverente. O

¹⁸⁵ Macedo refere-se a esta obra, reconhecida como fundamental para o cinema novo português, como um Terror doseado – como explica ter saído na altura num jornal alemão - em que a paciente vai tendo aos poucos a noção de um destino fatal próximo.

filme acusado, por João César Monteiro, de trair o cinema novo português marca uma vontade de se estabelecer uma ponte com o seu público, por oposição a um cinema que o desconsiderava e a que Macedo se refere, de resto como já se aferiu, como “escola do bocejo”. Sete Balas não marca, no entanto, a vontade do Terror.

Uma década depois, chegado o ano de 1977, dá-se o caso de mais uma co-produção, desta feita com a Alemanha e a Suíça. Cartas de Amor de uma Freira Portuguesa (1977), é um filme de Jesús Franco, cuja relação com Portugal remete apenas para o local das filmagens (Sintra, Belém e Cascais) e para com alguns actores portugueses que fazem parte do *cast*, como Ana Zanatti, Herman José e Nicolau Breyner.

“As infames Cartas de Amor de uma Freira Portuguesa (1977), a célebre perversão das cartas de Mariana Alcoforado em filme de terror erótico soft-core com Ana Zanatti no papel de uma madre superiora satânica e Herman José em príncipe salvador.” (Mourinha in público de 02-04-2013)

Jorge Mourinha, a propósito da morte de Franco, em 2013, refere-se às Cartas de Amor como sendo “um bom exemplo do tipo de filme que fez de Jesús Franco uma “lenda viva” nas zonas menos respeitáveis do cinema de género: fitas eróticas ou de terror rodadas a despachar por tuta e meia para exploração em salas de bairro, que raras vezes faziam sequer sentido narrativo” (Mourinha, 2013). Por outras palavras, “filmes xunga” pouco previsíveis a um estudante do Conservatório de Madrid.

Apesar de considerado menor ou indigno (Mourinha, 2013) enquanto realizador durante muito tempo, certo é que Franco foi capaz de colocar uma virgem de 16 anos num convento maléfico governado por satanistas e adoradores do Diabo. Maria é torturada, abusada sexualmente por homens e mulheres e um Diabo cornudo, sendo posteriormente convencida de se ter apenas tratado de um sonho mau, um pesadelo. No altar da sua inocência, Maria escreve agoniada a Deus e procede-se uma tentativa de resgate por parte de um cavaleiro galante, que acaba torturado e condenado à morte pela Inquisição. A chungaria não termina, pois, numa nota positiva. Não deixa de ser interessante que seja preciso vir um espanhol a Portugal fazer um filme de Terror, por entre mamãs e cenas tórridas de sexo, sobre os horrores da religião e da Inquisição.

Apesar de não ser uma criação verdadeiramente portuguesa, no sentido em que não nasce da vontade de um português representar no ecrã uma realidade portuguesa de Terror, este será, para todos os efeitos um filme de Terror semi-português. O terceiro filme de Terror português a ser identificado na presente investigação.

Uma outra co-produção chega em 1981 com o filme The Territory, uma longa produzida e distribuída por Paulo Branco e realizada por Raoul Ruiz. Aqui um grupo de amigos, ou assim parecem inicialmente, parte numa viagem aventureira pelo mato. Completamente desprevenidos para os perigos da natureza, e mal preparados para lidarem com eles próprios em situações extremas, acabam por vaguear perdidos até encontrarem dois portugueses numa ponte. O que poderia ter sido o seu salvamento acaba por se tornar insignificante devido à barreira linguística entre os dois partidos. Quando o desespero se instala acabam por racionar a carne do guia (que havia já morrido) e abraçam o canibalismo, comendo-se uns aos outros, e outros rituais por eles convencionados. Eventualmente os sobreviventes-assassinos, culpados pela morte dos colegas, acabam por ser salvos e restituídos à sociedade. Trata-se de um filme lento e pouco agressivo visualmente. No entanto, será sem dúvida um filme de Terror, o quarto aqui evidenciado. Esta

classificação dentro do género contempla a falha em se conseguir averiguar a intenção do seu realizador, por já não se encontrar vivo, e pelo seu produtor não se ter disponibilizado a dar declarações.

Se eu fosse um cadáver vivo, animado por mecânicas, poderia assim mesmo abraçar-me sem sentir repugnância? (Os Canibais, 1998). No ano de 1988, Manoel de Oliveira produz o seu filme musical Os Canibais, obra que importa aqui referir pelas suas peculiaridade, originalidade e unicidade. Esta é a história de uma paixão da jovem Margarida pelo sinistro e abastado Visconde de Aveleda. O enredo passa-se no seio da aristocracia portuguesa e tem um teor cómico que não pode ser desconsiderado. Este faz-se, no entanto, acompanhar por interações sombrias que vão dando pistas para a especulação que o espectador vai fazendo sobre a figura do Visconde, bastante importante no que respeita ao Terror. O sangue, a profanação do corpo, a violência e a presença de monstros estão edificados na aberração que o Visconde se mostra ser; na sua morte horripilante, emulado na fogueira; no suicídio de Margarida e de João; e, ainda, no acto canibalesco dos familiares de Margarida que comem o Visconde.

Eles comem tudo. Eles comem tudo. Eles comem tudo. E não deixam nada. Chegam os vampiros. A família de Margarida não tarda a perceber a negociata que desta tragédia pode resultar e o drama cantado termina com estas três personagens transformadas em porcos que sem demoras comem o jurista, rodeados dos seus vassalos, agora vampiros. Estes elementos, apesar de não ser possível apurar a Intenção do Terror ou ausência dela, são inegavelmente componentes do género e Os Canibais permanece obra-prima do cinema nacional.

Segue-se mais uma co-produção, desta vez com a vizinha Espanha. Em 1991 António de Macedo realiza A Maldição do Marialva, um filme que adapta a lenda Dama Pé-de-Cabra, de Alexandre Herculano, e integra uma série chamada SABBATH. Uma vez mais, Macedo volta impulsionar o género - seja através de lendas medievais, seja através de fantasmas diurnos -, como acontece em Chá Forte com Limão, de 1993. Estes são dois pilares fundamentais do Terror nacional. No primeiro exibem-se monstros e criaturas mitológicas e um confronto entre o Bem e o Mal – como acontece frequentemente nos seus filmes. No segundo, dá-se primazia a fantasmas que, sem pudores, se pavoneiam à luz do dia por entre as restantes personagens, no que Lameira (2012) diz ser uma “ghost story vitoriana”. Contudo, é importante referir que Macedo explica sem equívocos que não tem especial apresso pelo género, nem nunca intencionou debruçar-se nas suas entranhas. Ora relembre-se o que este diz a respeito de A Maldição do Marialva (1991): “*a ideia era fazer um filme fantástico, eventualmente de terror - se desse para isso -, mas não necessariamente*” (E2, 2014). O Terror surge, assim, nos seus filmes como uma consequência directa da sua paixão pelo Fantástico e não devido a uma intenção de trabalhar o género. Assim, nenhum dos dois filmes será considerado Terror, ainda que fundamentais para o género, pois nunca suportaram uma Intenção de o serem.

Pois não importa o que digam os cientistas, a raça é, do ponto de vista político, não o começo da humanidade mas o seu fim. (Pereira, 2013, p.71 apud Arendt, 1998, p.187)

Chegados a 2001 é tempo de abordar um filme que tem em si todos os elementos necessários a um filme de Terror, embora seja percepcionado dentro da Ficção Científica. Aparelho Voador a Baixa Altitude é um filme de Solveig Nordlund que se passa num futuro onde a raça humana se encontra em risco de extinção. O argumento é baseado no conto de J.G. Ballard, *Low Flying Aircraft*, e exhibe um casal grávido que procura

exilar-se num condomínio parcialmente ocupado para fugir à morte certa que paira sobre o seu bebé-monstro. Por todo lado há cartazes de bebés-aberrações, chamados *Z.O.T.E.S.*, e as pessoas vivem reprimidas. Qualquer ser que, pela sua formação interior ou exterior, não cumpra com as normas deve ser abatido, é o que diz a lei e a lei deve ser respeitada. Este é um filme forte, cujo som intenso causa uma sensação de ansiedade. O medo está presente em vários aspectos: em Cármen, uma *Z.O.T.E.* sensual adulta, e nas restantes aberrações; na mulher da cadeira de rodas que canta uma música de embalar medonha; nos buracos negros de Cármen, em lugar dos habituais olhos humanos; nos condomínios imponentes, abandonados e cheios de símbolos fluorescentes; na repressão oficial que se experiencia através do filme; e em Judite, na sua dor de não saber se carrega dentro de si um filho que lhe quer mal. O monstro aqui está representado não só nos *Z.O.T.E.S.* mas no regime repressivo que transforma as pessoas. O sangue, por sua vez, está presente em Judite que, a dada altura, sonha estar dentro de quatro paredes sujas, presa de pernas abertas numa maca, coberta de sangue e a berrar desalmadamente. Esta imagem é uma das mais assustadoras que se pode encontrar no cinema português¹⁸⁶. A simbologia presente no filme desde o seu início é algo de intrigante e acompanha o percurso de Judite e a sua criança. No final, Judite tem o seu *Z.O.T.E.* – fica assumido ser uma aberração e não um bebé normal – junto a um placar cujos símbolos estão também nas paredes do condomínio e no quadro de Cármen. A estrada final toma a forma destes símbolos que, por sua vez, se transformam num planeta, no Universo, acompanhado de uma música intensa e ritmada que nos deixa com um aperto no coração. Este é um filme sobre a condição humana e a decadência da sociedade (Pereira, 2013), cuja intenção original poderia bem ser a do Terror mas se fica pela Ficção Científica, num país onde nenhum dos dois géneros tem tido grande relevância.

Segue-se, em 2006, o filme que poderia ter sido a maior tentativa comercial de Terror em Portugal após a curta *I'll See You in my Dreams* (2003). O filme de Frederico Serra e Tiago Guedes, com argumento de Rodrigo Guedes de Carvalho, é, aparentemente, assumidamente de Terror e retrata a história de uma família lisboeta que, contrariada, se muda para uma aldeia onde o pai, o único a favor da mudança, herdou uma casa. Logo de início deparamo-nos com um cliché do Terror. Conta-se pela aldeia que os antepassados da família foram os responsáveis pela morte horrenda de várias pessoas, sendo a casa um símbolo das maldições e superstições em que acreditam os aldeões devotos ao terço. Mesmo o padre da aldeia pouco gosta de abordar o assunto tabu quando procurado por Helena, a figura materna da família. Além desta e Xavier, os Monteiro contam ainda com Sofia, uma jovem que engravida sem nunca revelar o pai do seu filho e que por isso mesmo sofre com a desaprovação do seu pai, Rui, um jovem mal-educado e que a mal trata, e Ricardo, o filho mais novo.

Ora, apesar de tudo indicar ser um filme de Terror – e de ser considerado popularmente como tal –, pouco acontece em *Coisa Ruim* (2006). Sugere-se que Rui está possuído pelo espírito dos antepassados e que é ele o responsável por engravidar a própria irmã, de quem abusa psicologicamente. Alguma mobília sai do sítio, fecham-se portas sem que ninguém as toque, revelam-se alguns temperamentos ao jantar e mostram-se imagens dos supostos antepassados a rondarem a casa. Portanto, será Terror mas algo tímido? O próprio som, que poderia intensificar este desejo do Terror, encontra-se algo acanhado, salvo algumas exceções,

¹⁸⁶ “Meu bebé não vê o sol, mas a sombra. Meu bebé. Tic-tac, tic-tac.”, bem como todo o *score* musical do filme, têm uma presença arrepiante e memorável a par da introdução musical de *Rosemary's Baby* (1968).

perdendo-se assim alguns momentos de tensão fundamentais. Pelo meio, há tempo para outras histórias, como as de freiras loucamente endoidecidas pela falta de homem ou a de lobisomens na aldeia, mas pouco sobra para o desfecho em si.

“Porque o maior truque do diabo é convencer-nos de que não existe” (Coisa Ruim, 2006) - diz o padre - e dá-se o exorcismo de Ismael, que não é mau nem bom, apenas uma alma que terá tomado conta do corpo de Rui. O pobre Ricardo, o mais novo membro da família, ao fugir daquilo tudo avista novamente os seus antepassados e cai acidentalmente, acabando por morrer – a morte ocorre fora do ecrã.

Portanto, há sangue, há violência, há monstros, clichés do Terror, há medo e nojo. Há Terror - ainda que tímido. Contudo, a intenção do género permanece em águas-de-bacalhau. *“Não. Não. Não, não houve essa ideia de fazer um filme de terror. Houve uma ideia de fazer um filme sobre lendas, sobre as nossas lendas. (...) Não havia o objectivo de fazer um filme de terror, terror propriamente dito. Até porque para nós aquilo não é propriamente um filme de terror, é um filme sobre lendas, é um filme sobre crenças e os cépticos. Sobretudo sobre crenças e credices. Obviamente como nos leva para um universo mais desconfortável para muitas pessoas transforma-se num filme de terror. Mas não é propriamente um filme de terror (...). Lembro-me que a principal origem disto era fazer um filme sobre uma lenda que tem, quer queiramos quer não, essa fronteira com o terror. Mas não queria que fosse uma coisa muito objectiva, muito clara, que fosse um filme de terror.”* (E6, 2015). Se ainda restam dúvidas, Frederico Serra esclarece: *“Para mim não é um filme de terror”* (E6, 2015), acrescentando que ainda assim tem noção que muita gente o vê como sendo um filme do género. Pois que, contra todas as expectativas, aquele que terá sido indicado por quase todos os entrevistados como sendo a única longa portuguesa de Terror não será considerado como tal por não ter sido essa a intenção dos seus criadores.

Isto lança duas questões. Por um lado tem que ver com o que Matos-Cruz (E7, 2014) nos diz a respeito da vitalidade de um filme. Quando é que acaba verdadeiramente um filme? E, acrescentando, até que ponto importa como o público encara o filme, independentemente do que os seus realizadores/produtores pensam do mesmo? Por outro lado, pode enquadrar-se no que Paulo Leite (E8, 2013) considera existir em Portugal, uma falta de clareza ou transparência nas vontades dos criadores: *“As pessoas nunca dizem exactamente o que querem fazer, nunca são claras em relação à estratégia que possuem”* (E8, 2013). Tino Navarro, em entrevista para o livro *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, acredita que esta é uma tendência que vai desde o produtor até ao próprio Estado. *“Acho que o Estado não faz a mínima ideia de porque é que gasta não sei quantos milhões na produção cinematográfica, não tem objectivos, não define esses objectivos, não pede responsabilidades, portanto, assim, vale tudo. O Estado devia decidir quais as razões por que apoia a produção cinematográfica, e quais os objectivos que visa alcançar com esses apoios, como faz noutras actividades. E depois, tendo objectivos, devia fazer balanços, devia querer saber se se atingiram os objectivos ou não, para corrigir os erros cometidos – eis o que devia ser, nesta matéria, a política do estado. O objectivo tanto pode ser o de fazer filmes para ir a festivais internacionais, como o de fazer filmes para as salas e para os espectadores. Mas definam-se objectivos, porque um dos grandes problemas desta actividade, e particularmente da actividade do Estado nela, é que, sem objectivos, vale tudo, ninguém é responsável por nada, e portanto queimam-se milhões de euros.”* (2012, p. 390). Para o produtor, importa que se perceba que qualquer cinematografia é merecedora de apoio

financeiro do Estado; o Estado, por sua vez, necessita assumir responsabilidades no que respeita à sua política de financiamento público, à distribuição dos seus apoios, e estabelecer objectivos concretos para os mesmos de forma a poder apurar depois se estes foram ou não bem aplicados; por fim, os restantes produtores, à semelhança do que o próprio Tino Navarro faz, têm que se consciencializar de que o subsídio estatal não os inibe de procurarem outros parceiros para a produção e exibição dos seus filmes. Tudo isto precisa de ser feito com clareza e verdade para que não ocorram “bizarrias” (Leite, 2012, p.479), cuja responsabilidade fica em águas-de-bacalhau, e, sobretudo, para que o dinheiro que tanta falta faz ao cinema possa ser melhor aproveitado.

“Tenho medo. Tenho medo da morte. Não é medo da morte. Eu sei que morro, não tenho é pressa. (Floripes ou a morte de um mito, 2005).

2007 é o ano da segunda versão de Floripes ou A Morte de um mito. Este é um caso particular, uma vez que o filme de Miguel Gonçalves Mendes se trata de um documentário e não de uma obra de ficção – ou melhor de um filme híbrido que não é na íntegra nem um nem outro, mas um pouco dos dois¹⁸⁷. Apesar de este filme surgir na conjuntura Faro Capital Nacional da Cultura 2005, ele apresenta em si alguns elementos associados ao Terror que valem a pena ser referidos. Em primeiro lugar há a questão da morte, o motor que mantém todo o filme. Este medo de morrer é exemplificado através das lendas que as pessoas absorvem, na ânsia de justificarem os seus medos mais pessoais, e nas quais eventualmente passam a acreditar. O monstro aqui seria Floripes, causadora da morte de muitos, ou a própria morte personificada na moura. O sangue a violência e o nojo estarão associados aos corações que esta arranca e devora, bem visíveis ao espectador. Não será um filme de Terror, mas faz uso dos seus elementos para dar nova roupagem a um mito das Mouras Encantadas, que Macedo acredita ser a essência do imaginário Fantástico nacional – A Moura Encantada e a Cultura da Fonte.

É também em 2007 que o país vê estrear o filme Hotel da Noiva (2007), um filme de Manuel Bernardo Cabral. Para além de ser um filme inteiramente dos Açores, e o segundo a representar os arquipélagos na presente investigação, é também um verdadeiro espécime do género Terror. O quinto filme de Terror português a se propôr aqui.

O objecto fílmico em questão surge no âmbito de um curso de audiovisual, do qual Manuel Bernardo era docente e cordenador. Segundo o próprio, em entrevista dada à RTP Açores, reuniu-se um conjunto de meios mínimos, fez-se a estória, tocou-se teimosamente a bola para a frente e o filme aconteceu. A narrativa, por seu turno, dá a conhecer ao espectador um conjunto de personagens (turistas e nativas), algumas mais cliché outras nem tanto, que chegam a S. Miguel para passar uns dias. O grupo haveria de se perder, apesar de terem consigo uma guia turística. Num destes momentos de incerteza, deparam-se com um casal de velhotes que – qual presságio – os avisa para não seguirem o caminho que vai dar ao Hotel. A noite

¹⁸⁷ A versão de 2005 é mais documental. Posteriormente foi feita uma versão mais próxima do que o realizador tinha pensado inicialmente mas não tinha tido tempo de fazer. Em entrevista, *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, Miguel Gonçalves Mendes afirma a sua Intenção: “a ideia era mesmo criar um híbrido em que as pessoas confundissem os géneros, ficção e documentário – no caso das entrevistas a imagem é sempre hiper-cuidada, com plano fixo, e a ficção filmámo-la como se fosse documentário, com câmara à mão.” (Mendes, 2013, p. 312)

cai e não lhes resta outra opção. É assim que acabam por passar a noite no Hotel, cuja história se vai revelando aos poucos. Parece que é assombrado. Alguém morreu lá numa festa. São espíritos. São antepassados. Não se sabe. Sabe-se que as personagens começam a morrer, uma por uma - e a primeira é, naturalmente, a italiana-sensual-que-se-mete-com-todos. Há profanação do corpo, medo e nojo; há mortes; há violência; há sangue; há cenas de sexo e clichés do Terror; há espíritos e até há paredes que choram. No Hotel da Noiva há de tudo, no menú do Terror. É um filme intrigante, cuja principal estrela é um lugar. Na verdade, o mais interessante do filme é o Hotel. Talvez fossem outras as condições e o resultado tivesse sido melhor.

Importa agora de abordar o caso O Barão (2011), um filme de Edgar Pêra. Nos anos 40 Valerie Lewton casa com um português que lhe dá a conhecer Branquinho da Fonseca. É neste sentido que começa em segredo a filmar o que seria um filme de Terror, bastante provocador e com conotações algo políticas. Ou assim supuseram os capangas do regime déspota de então que, ao descobrirem tal feito, procederam à expulsão de Valerie e da sua equipa de terras lusas. Aos actores portugueses calhou-lhes o Tarrafal, onde permaneceram até que a morte lhes chegou. As filmagens feitas perderam-se no tempo até terem sido encontradas e restauradas as tais duas bobinas resistentes. Ou assim reza o mito criado por Edgar Pêra, que decide então fazer um “*remake*”. Na verdade Valerie não existe se não num universo paralelo, como explica o realizador que dá origem - não a um *remake* - a um filme original pela crítica associado a clássicos do Terror como Nosferatu (1922) ou Vampyr (1932).

Aquando da estreia do filme, Jorge Mourinha escreve: “*novo filme de Edgar Pêra adapta Branquinho da Fonseca em tom de falso filme de terror expressionista.*” Na verdade, mesmo Edgar Pêra tem alguma dificuldade em dizer que O Barão (2011) é um filme de Terror, categorizando-o antes como um filme “*neuro-gótico*” (E3, 2014). No entanto, o realizador acrescenta que o filme não vive do sangue, dessa vertente física, e que, portanto, será mais um “*terror psicológico que aquele Drácula de pacotilha inflige às pessoas*” a inserir o seu filme “*num universo gótico*” (E3, 2014). Assim, O Barão será pois a sexta longa portuguesa a ser considerada Terror na presente investigação. Neste caso específico não adianta pensar na profanação do corpo de Pinedo (1997) ou no sangue, pois trata-se de um filme associado ao Terror clássico por oposição ao pós-modernista. No entanto, a violência e o monstro existem e estão personificadas no despotismo deste vampiro marialva, que é também o principal veículo do medo que assombra todo o filme – embora mais as personagens que o espectador. O filme tem ainda um forte lado cómico, apesar de tão sombria ser a história, inerente ao processo criativo de Edgar Pêra.

2011 é também o ano de Plaga Zombie: Zona Mutante: Revolución Tóxica (2011), de Pablo Parés, Hernán Sáez e Paulo Soria. Este seria uma co-produção, formal ou informal, no sentido em que conta com a produção associada de Filipe Melo e a sua produtora O Pato Profissional - Produção de Audiovisuais, Lda. Em entrevista, Filipe Melo (E5, 2013) esclareceu que o seu contributo para esta produção argentina passou pelo apoio com verbas destinadas ao aluguer de câmaras e de outro material necessário. Contudo, dificilmente poder-se-á considerá-lo verdadeiramente um filme de Terror português.

Por fim, O Frágil Som do Meu Motor (2012), filme que poderia muito bem enquadrar-se na tendência “*Crime Horror*” identificada por Prohászková (2012) mas cuja intenção – uma vez mais, e segundo o realizador, - não é a de ser um filme de Terror. Frágil possui todos os elementos, de acordo com a

tabela, incluindo o Medo e Nojo de (Carroll, 1990) e a Profanação do Corpo de Pinedo (1997) e Clover (1992). São mais de duas horas de filme repletas de sangue, sugestões de assassinos vários, corpos queimados deformados, comedores de bebês, mortes, entre outros. O próprio fio condutor do filme é Terror - onde já se viu um homem que mata grávidas para lhes tirar os fetos e comê-los, após os estufar num refugado de alho e cebola? Bem, ainda assim – e apesar dos contornos macabros e nojentos do filme -, Leonardo António esclarece, no âmbito de uma conversa justificada pela presente investigação, que o Frágil não é um filme de Terror. Leonardo fala ainda de um tipo de filmes que *“é para um público que aprecia o ridículo e isso é um público para o qual (...) não [gosta] de fazer cinema”*. O realizador esclarece, *“Eu não estou a dizer que é um género desprezível ou que se deva menosprezar. Antes pelo contrário, deve-se até perpetuar. Não me peçam é a mim para o fazer, porque o meu cinema é outro.”* Assim, estamos perante mais um filme que tudo tem para ser um filme de Terror mas que recusa abertamente e irrevogavelmente o género.

Posto isto, em quase um século de cinema - e admitindo que este singelo conjunto de 63 filmes, naturalmente, não comporta todos os filmes feitos em Portugal no período de tempo analisado e pode não ter considerado outros filmes importantes à investigação – serão apenas 6 os filmes de Terror propostos pela presente dissertação. Importa também referir que a Intenção do Terror não foi possível de se confirmar em todos esses 6 filmes.

“Eu sei que o cinema de terror também pode englobar e pode servir-se de todos os outros tipos de cinema, todos os outros tipos de género melhor dizendo, mas eu acho que não há compartimentos estanques e é isso que em minha opinião torna o cinema tão interessante, que é a possibilidade de circular e ao mesmo tempo de vir a abordar e ao mesmo tempo quase a apossar-se de determinadas tendências do outro cinema.”
(Matos-Cruz, E7, 2014)

Como explica Matos-Cruz, o cinema não é uma arte estanque (E7, 2014). Os géneros não são estanques. Ainda assim, encontrar um cinema de Terror em Portugal exigia a essa segregação. Foi sempre esse o propósito, separar o género dos outros para que fosse mais clara essa Intenção - ou ausência dela - do Terror no cinema português. Importa que isso tenha sido conseguido sem que se tenha caído nessa vontade de que falava Serra (E6, 2015), de os amantes do género atribuírem o selo do Terror a filmes que não o são nem nunca o quiserem ser. Importa, mais que qualquer outra coisa, que se tenha conseguido criar conteúdo sobre e para o cinema português e cultivar um interesse e uma estima pelo mesmo, independentemente das gavetas onde se vão colocando os filmes que o constituem.

IV – CONTEXTUALIZAÇÃO DIGITAL E TECNOLÓGICA

DA IMPORTÂNCIA DAS NOVAS TECNONOLIGAS E PLATAFORMAS DIGITAIS PARA O TERROR NACIONAL

“São pessoas que pensam muito na morte do cinema, estão sempre constantemente a falar que o cinema já morreu quando quem morre são as pessoas. As pessoas é que morrem.”
- Edgar Pêra¹⁸⁸

Chegados aqui, e após uma tentativa minuciosa de esclarecer o leitor para a história do Terror em território nacional, importa perceber qual o contributo das novas tecnologias e plataformas digitais para o género dentro do país. Este capítulo, que poderia bem originar uma investigação independente, será apenas uma humilde tentativa de procurar perceber esta relação entre ambas as partes, assumindo desde logo a necessidade de um estudo mais pormenorizado e detalhado para que se possam almejar conclusões de maior rigor científico.

É impossível negligenciar o facto de o Homem se encontrar a atravessar um período algo crítico e carregado de mutações, cujo verdadeiro impacto permanece, por enquanto, desconhecido. O mundo tecnológico tem-se cimentado a cada dia e isto traduz-se não só na forma como o Homem comunica, mas também como consome produtos – sejam eles de que índole. O cinema não é excepção. A integração de várias linguagens distintas, tendo em consideração os novos suportes tecnológicos que as sustentam, traz consigo alterações várias. Estes novos ditames a se considerarem, aquando da arte de se pensar e fazer o cinema, podem remeter para os novos ecrãs disponíveis ou mesmo para a narrativa dos conteúdos – *transmedia* ou lineares - mas, mais que isso, eles apontam para a criação de uma nova tipologia de espectador, que vai cada vez mais ganhando algum poder – ainda que sempre limitado -, atribuindo ao mesmo o que comumente se entende por interactividade – que não será o mesmo que interacção (Aly, 2014). Assim, as novas tecnologias e plataformas digitais vêm a traduzir-se numa interactividade desafiante de uma certo carácter passivo do espectador, ao qual apenas era permitida a escolha de um conteúdo diante de uma proposta de conteúdos.

“The aim is now “to create” worlds, to give life to whole universes where “to move”, “interact”, “navigate”, “choose” a personal pathway based on one’s own preferences.” (Sacrini, 2004, p. 7 apud Gouveia, 2014, p.1195).

Se esta é uma realidade crescente e inescapável, importa perceber em que medida ela se materializa nos conteúdos audiovisuais portugueses. Mais que isso, importa perceber quais os seus efeitos no cinema de Terror em Portugal. Que conteúdos audiovisuais *transmedia* podem ser encontrados em Portugal? Verifica-se nos conteúdos audiovisuais portugueses, de Terror ou não, este objectivo de um carácter participativo do espectador? Será este o verdadeiro impacto das novas tecnologias e plataformas digitais no Terror nacional?

¹⁸⁸ (E3, 2014).

Sendo que a arte do cinema é uma que não vive desassociada de um público propõe-se que se avance tendo em consideração as noções de espectador-utilizador e espectador-realizador.

do espectador-utilizador

“A televisão digital interactiva rompe com os actuais paradigmas de transmissão. Para tal contribui a possibilidade de intervenção do espectador/utilizador, que deverá ocorrer ao nível da personalização (por exemplo, na escolha da programação), mas também ao nível de outros recursos interactivos que obrigam à existência de canal de retorno. Esta segunda via remete já, de acordo com a classificação de Célia Quico (...), para a terceira geração de TV interactiva, que oferece possibilidades mais avançadas de serviços, como “jogos multi-utilizador”, “programas interactivos com a possibilidade de influenciar o decorrer do programa”, “vídeo-on-demand”, “Chat” e “Messenger.” (Gouveia, 2014, p.1198)

As noções de Televisão e Internet confundem-se cada vez mais – a ponto de se tornar algo irrelevante uma separação dos dois conceitos. Pois que estes aparelhos além de já não serem necessariamente quadrados estão agora ligados à rede. Ainda assim, o mais relevante desta relação amigável entre as duas é o carácter interactivo que implica um retorno, possibilitado por essa vertente *online*. Assim, a televisão interactiva ligada à rede só é possível aquando de um espectador-utilizador, disposto a participar comunicativamente e activamente neste novo processo de transmissão de conteúdos audiovisuais. Será uma espécie de relação triangular através da qual viajam os conteúdos: televisão-espectador-internet-utilizador.

A televisão assume ainda mais relevância ao se considerar que ela é o meio de eleição dos portugueses, no que respeita ao consumo de filmes. De acordo com o estudo da OberCom (2011)¹⁸⁹, A Sociedade em Rede Portugal 2010, *Cinema nos Múltiplos Ecrãs*, 77,3% dos inquiridos afirmaram a televisão como plataforma de escolha para o visionamento de filmes em Portugal. O DVD surge em segundo lugar, com 35,8%, seguido de perto pelo consumo nas próprias salas de cinema (35,1%), a aparecer em terceiro na lista. Em 2010 o *download* de filmes, a partir de computador ligado à internet, obtinha uma percentagem de 15,1% e o *vídeo-on-demand* 13%, em quinto lugar. Quanto ao consumo de filmes portugueses pelos portugueses já se podem comprovar algumas variações. A televisão continua a reinar, sendo a plataforma através da qual os portugueses assistiram mais filmes portugueses em 2010. Seguem-se as salas de cinema, com 3,2% dos inquiridos a assumirem deslocarem-se às salas de cinema para verem filmes portugueses. O DVD surge em terceiro lugar e apenas 0,6 dos portugueses inquiridos assumiram o *download* através da internet como forma usada por eles no visionamento de filmes portugueses – o que não deixa de ser natural pois não há, de que se tenha conhecimento, *online* muitas possibilidades de se fazerem *downloads* legais de filmes portugueses. Mais relevante ainda é o facto de 87, 7% dos inquiridos assumirem não terem visto produções nacionais no espaço de tempo em análise. Assim, apenas 12,2% de portugueses viram filmes portugueses em 2010, independentemente das plataformas escolhidas.

Dos espectadores de filmes portugueses (em todas as plataformas), 35,9% declararam ter visto o(s) filme(s) porque estava(m) a passar na televisão. Este dado vem reforçar o papel da programação televisiva de filmes de produção nacional na aproximação ao público, já que esse factor foi considerado relevante por

¹⁸⁹ De referir que o estudo, publicado em 2011, foi realizado em 2010 e reporta-se aos 12 meses anteriores.

mais de um terço dos espectadores – o que revela ainda o carácter casual do contacto, por contraste com a escolha antecipada pelo espectador. (OberCom, 2011, p.17)

Além de o número de portugueses a verem filmes portugueses ser algo acanhado, o quadro fica ainda mais negro ao se perceber que muitos dos que viram o fizeram por mero acaso e não por vontade de o fazerem. Importa ainda referir que esta tendência aponta para a televisão como forte aliado do cinema nacional - não só do ponto de vista da exibição dos próprios filmes, através de uma programação cuidada que incluía filmes portugueses, mas também através da publicidade dos filmes portugueses. Mais se afere que a televisão e o consumo accidental de filmes portugueses ganha uma outra dimensão ao se considerar o envelhecimento e grau de analfabetismo da maior parte destes espectadores. Nas outras plataformas o consumo é maioritariamente jovem *“com alguns valores a sobressair no grupo dos 15 aos 24 anos – o caso das salas de cinema (71,3%), do DVD (59,0%) e do download de filmes (37,4%).”* (Obercom, 2011, p.23). Entre os aspectos mais recordados pelos portugueses, referentes aos filmes portugueses assistidos, foram identificados primeiramente o humor (25,8%) – como já havia aqui sido discutido a sua importância para os portugueses -, a música (23,4%) e situações quotidianas (21,1%) (Obercom, 2010, p.24). O estudo em questão mostra ainda que o cinema poderá estar associado a outros sectores da economia, como o turismo, uma vez que 21,2% dos inquiridos mostrou vontade de conhecer determinado local após o ver num filme.

Nos últimos anos o Homem tem, pois, sido confrontado com transformações profundas na sua forma de comunicar, que não são indiferentes ao cinema. Estas alterações exigem uma adaptação e, como avisava Filipe Melo (E5), é importante que os responsáveis pelo audiovisual português comecem a tirar partido delas. *“Aliada à crescente digitalização dos conteúdos, assistimos a uma crescente e globalizada oferta de propostas audiovisuais numa multiplicação e diversificação de media - das tradicionais salas de cinema a uma explosão de canais na rede de cabo, vídeo on demand, canais online, filmes e séries ainda não estreadas disponíveis quase em tempo real em redes de P2P, etc.”* (OberCom, 2009, p.3). Ainda assim, e importa que para outras conclusões sejam necessários estudos mais recentes, a televisão parece imperar entre os portugueses. Mais que isso, parece que, à data do estudo, o visionamento de filmes portugueses ocorria quase por acaso e não de uma vontade. Porquê? Importa perceber o porquê desta tendência.

“Referimos no início deste relatório que mais de ¼ dos inquiridos revelou a ausência de consumos cinematográficos (...). Dediquemos agora algum espaço à análise deste segmento mais afastado da “sétima arte”. Quais as razões? Das justificações invocadas por estes inquiridos para não verem filmes portugueses vemos que as que recolhem mais respostas são sobretudo, por um lado, a “falta de interesse” (26%) e, por outro a “falta de tempo e/ou disponibilidade (24%). Em terceiro lugar os entrevistados queixam-se de um deficit de divulgação (7%) e problemas de acessibilidade (2%). Há ainda quem argumente que estes “não passam na televisão” (2%) ou expresse a “falta de companhia para ir ver filmes portugueses” (2%). Com apenas 1%, há ainda quem argumente que os “filmes portugueses ficam muito pouco tempo em sala” ou que não os encontra editados em formato DVD para comprar ou alugar (1%). (OberCom, 2009, p.12 e 13)

Números são números, porém estes não deixam de ficar aquém. Mais tristes ainda serão as justificações dadas. 26% dos inquiridos falarem numa falta de interesse relativa aos filmes nacionais é preocupante e deve ser combatido.

Até 2008 verificou-se um aumento do preço dos bilhetes e um decréscimo dos espectadores portugueses nas salas de cinema (Obercom, 2009). No entanto, os resultados referentes aos primeiros meses de 2015, e face ao período homólogo do ano anterior, registaram uma subida no número de espectadores nas salas de cinema em Portugal (de 21,2% para 23,3%, respectivamente) (ICA, 2015). Resta saber se se verificou também um aumento de espectadores portugueses no que respeita às produções nacionais. Resta saber se há ainda espectadores portugueses desinteressados no seu cinema. Resta saber se estes continuam a preferir a televisão – interactiva ou não – como forma de visionamento de filmes nacionais.

Já foi possível verificar que a idade e a escolaridade, mais que o sexo dos indivíduos, podem afectar as escolhas do espectador-utilizador no que respeita ao visionamento de filmes portugueses. Importa ainda atentar no seguinte:

“É necessário considerar alguns obstáculos que impedem que todos os utilizadores tenham o mesmo acesso ao produto audiovisual (...) na internet. Apesar das soluções de banda-larga, as limitações de largura de banda são uma realidade para um elevado número de consumidores Web. Embora a tecnologia de transmissão streaming, que permite a exibição de imagem em simultâneo com a realização do download, agilize a recepção dos conteúdos não é possível descurar que encarece o processo.” (Renó, 2006, apud Gouveia, 2014, p.1197).

Se é certo que em determinados lugares a fibra-óptica está ainda muito distante também o é que brevemente um qualquer cliente da NOS poderá passear pela capital com o seu wi-fi ligado sem interrupções e sem necessidade de fazer sequer *login*. Para já, a OberCom, Sociedade em Rede 2014, em *A Internet em Portugal* (2014), mostra que, tal como no resto da Europa, a utilização da internet em Portugal tem vindo a aumentar consistentemente. No que respeita aos agregados familiares, a ligação à rede é ainda maioritariamente por Cabo (28,5%), Banda Larga ADSL (11,1%) e Fibra Óptica (9,9%) (OberCom, 2014, p.6). Se a transmissão fiável e rápida de sinais, dados, voz e vídeo, não é ainda acessível a todos é difícil compreender um mundo em que, num futuro próximo, ela continue a não o ser. Os portugueses, como não poderia deixar de ser, não são diferentes do resto do mundo e estão cada vez mais conectados à rede, em casa, nos trabalhos, nos transportes, nos supermercados, no cabeleireiro, nas aulas. Em todo o lado. Embora ainda haja espaço para crescer, no que respeita à quantidade de portugueses conectados, 72,9% dos utilizadores de internet em Portugal admitem fazê-lo diariamente.

A transmissão de dados não se encontra, no entanto, limitada à caixa negra – ou ao habitual portátil - e estende-se a uma panóplia de outros dispositivos e *gadgets*, ainda mais próximos ao utilizador e ainda mais móveis – de fazer inveja a qualquer inspector. Os de maior relevância ao cinema, além do computador, são o *tablet* e o telemóvel. Tão relevante como perceber a quantidade de portugueses ligados à rede e a frequência com que o fazem, é perceber qual a tipologia destes acessos, pelo que a questão “*Utiliza a Internet em dispositivos móveis?*” (*Telemóvel, Smartphone ou Tablet*)” (OberCom, 2014, p.7) ganha uma outra dimensão. Em Portugal, no ano de 2013, os dados mostram que a utilização da internet em dispositivos móveis era ainda minoritária - 38.5% de utilizadores contra 61% de não utilizadores. Assim, em 2013 o acesso a um filme através de um *tablet* ou *smartphone* era uma realidade inatingível a mais de metade da população. Uma vez mais, importa perceber, em estudos mais recentes, se esta é uma tendência que se mantém ou não. Da mesma forma, importa perceber o que faz o português quando acede à internet nestes

dispositivos móveis. Será que procura conteúdos audiovisuais? Estará o português disposto a ver um filme ou uma curta – sendo que o primeiro pressupõe um grau de disponibilidade e compromisso maior – num ecrã mais reduzido?

Antes de avançar importa referir a complexidade desta relação, dadas as possibilidades disponíveis e a própria multiplicidade dos indivíduos. Cada utilizador, de acordo com o seu sexo, idade, nível de escolaridade, entre outros factores, vai estabelecendo o seu próprio rasto de migalhas sendo múltiplos os perfis possíveis dos consumidores. Em termos gerais, verifica-se primeiramente uma crescente vulgarização dos dispositivos que permitem acesso portátil à internet, sendo que, por exemplo, aproximadamente 89% dos inquiridos afirmaram possuir telemóvel (OberCom, 2012). Ainda assim, grande parte dos indivíduos questionados ainda realiza poucas tarefas no telemóvel e *tablet* (OberCom, 2014), sendo opção da maioria, para consumir conteúdos ou realizar tarefas *online*, o computador (portátil ou de secretária). No que respeita ao uso do computador, ligado à rede, 96,1% dos inquiridos admite o *download* de filmes – note-se que estes não são filmes exclusivamente portugueses – “*mas os números relativos à utilização de dispositivos móveis (telemóvel, smartphone ou tablet) apontam para uma sugestiva transição dos hábitos online para as plataformas móveis.*” (OberCom, 2014, p.12). Ainda assim, se os espectadores-utilizadores-consumidores transportam algumas das actividades que efectuam num portátil para os dispositivos móveis o mesmo não acontece no que respeita à visualização de filmes:

“Assim sendo, 13,7% dos Internautas portugueses que ouvem rádio online, dizem fazê-lo no dispositivo móvel, 12,4% navegam na Internet sem motivos concretos, e 10,4% visualizam vídeos online (streaming) nesses dispositivos. O download de filmes e séries atinge percentagens menores (de 6,9% e 6,7%), já que esses conteúdos tendem a ser consumidos em dispositivos que oferecem melhores condições de visualização (computadores portáteis ou de secretária) e não on-the-go, em aparelhos portáteis.”
(OberCom, 2014, p.12)

Os vídeos *online* – com a representatividade de 10,4% dos portugueses através de dispositivos móveis e 96,4% dos portugueses através do computador – ganham assim maior dimensão que propriamente as longas-metragens, quando falamos em dispositivos moveis – 96,1% admitem fazer *download* de filmes através do computador e apenas 6,9% o faz através de dispositivos móveis. Assim, será mais provável que um português escolha assistir um vídeo ou uma curta no seu *smartphone* que propriamente fazer *download* ou assistir via *streaming* uma longa-metragem. Por fim, será relevante dizer que os portugueses recorrem aos seus dispositivos móveis para aceder a conteúdos noticiosos, sejam eles audiovisuais ou não; o humor surge em terceiro lugar como conteúdo mais procurado pelos portugueses no *YouTube*, e *websites* semelhantes; e 98% dos portugueses com acesso à internet têm conta no *Facebook*.

Se em 2010 as actividades mais comuns recorridas pelos portugueses nos seus telemóveis eram as de falar ao telefone; enviar SMS; tirar fotografias e utilizar o despertador; e o uso do telemóvel para acesso à internet era quase residual e associado a uma classe etária mais jovem, o mesmo estudo assume o Telemóvel como dispositivo com grande crescimento, sendo que 50% dos inquiridos assume utilizá-lo cada vez mais (OberCom, 2012).

Portanto, importante a reter, numa óptica do espectador-utilizador-consumidor, a maioria dos portugueses ligados à rede utilizam internet diariamente mas apenas 38,5% acedem através de dispositivos

móveis como telemóveis, *smartphones* e *tablets*. Infelizmente não é possível averiguar com maior rigor se estes acessos através de dispositivos móveis são efectuados com o efeito de permitirem ao espectador-utilizador consumir conteúdos audiovisuais.

As peculiaridades do contexto de exibição do cinema dos primeiros tempos sobreviveram à hegemonia do cinema narrativo e foram apenas interrompidas pela transição para o cinema sonoro. Até aí, as salas de cinema eram locais barulhentos e semi-iluminados, condições que reforçavam uma recepção tumultuosa do cinema de atracções. O contexto de exibição adequava-se a um modo de exibição atractivo, isto é, apostado em captar a atenção dos espectadores ao mesmo tempo que os recordava da sua posição enquanto tal. (...) A hegemonia do cinema narrativo, pelo contrário, vai ser acompanhada de uma disciplina do público cada vez mais severa de modo a garantir o estado de concentração necessário à absorção no universo diegético do filme. A duração dos filmes e a continuidade construída pela montagem requeriam uma atenção continuada, para o que contribuía a manutenção do silêncio do público e a escuridão das salas. Se o cinema narrativo se tornou dominante, isso não quer dizer que o modo de exibição atractivo tenha sido eliminado. Segundo Gunning, o cinema de atracções tornou-se subterrâneo, mas não desapareceu após a hegemonia do cinema narrativo (...), segundo alguns autores, o modo de exibição atractivo fez o seu reaparecimento mais fulgurante noutro medium: a partilha de vídeos na Internet. (Baptista, 2011)

Da mesma forma, não nos é possível perceber que conteúdos são procurados. Partilhar vídeos na internet, através de dispositivos móveis, não será tão relevante como ver uma curta-metragem num dispositivo móvel. Mais, ver um *web episódio* de uma *websérie* feita para o *YouTube* não é o mesmo que ver uma longa-metragem, no *YouTube*, feita para um ecrã tradicional. Portanto, há que perceber que nem todo o audiovisual *online*, ou pensado para as plataformas digitais, é cinema. Há uma diferença entre os conteúdos, diferença essa que pode afectar a sua procura e acesso pelos portugueses.

Voltando ao ponto anterior, é ainda importante referir que, quando questionados sobre qual *media* seria mais difícil de abdicar, os inquiridos responderam televisão, telemóvel, e internet, respectivamente. Ainda assim, como foi possível confirmar, a internet é cada vez mais integrante da experiência de utilização de ambos os telemóveis e televisão.

Se existem ainda portugueses que não estão ligados à internet é algo compreensível embora pouco provável de se manter, sobretudo com a partida de uma geração mais idosa. Se o típico espectador português não vai ver um filme num portátil, ou no seu *smartphone*, durante uma viagem de comboio ou sentado numa esplanada ou jardim, não é ultrajante é simplesmente uma questão de predisposição ou escolha e, possivelmente, de tempo de adaptação. Certo é que a televisão parece manter um estatuto relevante que poderá beneficiar o Terror, como ademais alguns entrevistados evidenciaram.

“Bom, há uma transformação evidente nos anos 60 com o aparecimento da televisão; até então se nós queríamos entrar nesse mundo tínhamos que ir ao seu encontro, tínhamos que ir a uma sala de cinema. Há um momento em que começa a entrar em nossas casas a partir da televisão. Evidentemente o que é um filme visto na televisão não é o mesmo que um filme visto na sala, eu costumo dizer que estamos exactamente como diante de uma reprodução, ou seja, o que nós vemos não é o que o realizador filmou, é uma reprodução. É muito útil ver um filme na televisão ou em vídeo, para nos recordarmos de um filme, para podermos olhar melhor uma coisa, etc. Mas todo o desenvolvimento e toda escala que envolve o espectáculo cinematográfico desapareceu. Há imensa gente hoje cuja experiência é feita dessa desatenção com que se vê a imagem em casa, uma imagem para a qual não se fecham as luzes, que é vista distraidamente, entre conversas, sem a atenção concentrada, sem o envolvimento total do espectáculo cinematográfico. Perguntasse agora como é que se pode voltar...” (João Bénard da Costa in À PALA DE WALSH, de 10-06-2014)

Na óptica do espectador-consumidor, e sempre tendo em consideração o mote do presente capítulo – as alterações nas formas de se consumir e pensar o cinema permitidas pelas novas tecnologias e plataformas digitais – a televisão será, tudo indica, para os portugueses a plataforma de consumo cinematográfico essencial. Se esta é uma tendência que deve ser combatida ou contrariada não quer parecer. Será, porventura, mais útil, ao cinema português e a um cimentar de uma relação entre o mesmo e o seu espectador, que se proceda a uma intensificação desta proximidade entre o cinema e a televisão. Que passem mais filmes portugueses na televisão portuguesa; que estes sejam mais acessíveis ao espectador português. A televisão não virá roubar ao espectáculo cinematográfico se for encarada apenas como um complemento. Uma programação mais intensificada de filmes portugueses na televisão portuguesa não deverá impedir ao espectador de se deslocar a uma sala de cinema para os ver e apoiar o seu cinema, deverá apenas estabelecer uma ponte entre os dois e contribuir para melhorias numa relação algo danificada – contribuindo para um combate do “*défice de legitimação*” do cinema português, identificado por Monteiro (2000). Fica ao encargo e à consciência de cada um. Pois que se “*o cinema é um milagre*”, fazendo uso das palavras do incansável e imensurável Bénard da Costa, porque não torná-lo mais e mais acessível ao povo português?

Por fim, e de forma a encerrar esta questão do espectador-utilizador, ressalta ainda um outro aspecto relevante, também ele relacionado com o carácter interactivo que vem sendo atribuído ao espectador. Isto é, não só os suportes em que se apoia o cinema e que complementam a experiência do cinema ganham uma nova dimensão com as novas tecnologias e plataformas digitais como também a própria concepção dos conteúdos começa ser efectuada de forma diferente e de maneira a incluir o espectador. Será o espectador-utilizador-participante a se discutir de seguida, ilustrado com dois exemplos do cinema português.

Se noutros países, como a Rússia e o Brasil, a internet vai sendo encarada como espaço de criação artística, levando à criação de “*artes visuais desenvolvidas em, para, e com recurso à rede*” (Albuquerque, I. & Oliveira, R., 2014), cujas experimentações que nos reportam para os anos 90¹⁹⁰, parece que em Portugal apenas agora se começam a dar os primeiros passos.

“Se nos reportarmos às suas características, a Arte de Internet pode ser definida por: interactividade, participação do usuário, colaboração, virtualidade, efemeridade, carácter multimediático e híbrido, multiplicidade de pontos de acesso em simultâneo, ubiquidade, globalidade, independência e custo de produção reduzido.” (Albuquerque, I. e Oliveira, R., 2014, p.1252)

De acordo com as autoras, a arte digital permite ainda ao artista explorar a participação prática de um público nas suas obras e apontam, no entanto, para uma dificuldade aquando de uma tentativa de enquadrar estas obras por géneros, devido ao seu carácter híbrido e o cruzamento entre vários tipos de expressões (Albuquerque, I. e Oliveira, R., 2014). E se transportarmos estas possibilidades, provenientes de um entendimento da internet como plataforma de criação artística, para o cinema?

Existem pelo menos dois projectos-experiências, de que há conhecimento em Portugal, que procuram incorporar algumas das qualidades que aqui evidenciámos e que procuram colocar o espectador num papel mais participativo. O primeiro a mencionar é Os caminhos que se bifurcam, um projecto nascido na universidade do Algarve e que procura colocar o espectador no lugar do protagonista do filme que este se

¹⁹⁰ My Boyfriend came back from the War (1996) e A visitor's guide to London (1995), de acordo com Inês Albuquerque e Rosa Oliveira (2014).

encontra a ver. De forma a tornar o conceito possível estava a ser criada, em 2014, uma aplicação *online* a estar disponível para “*tablets, smartphones, computadores e cinemas tradicionais*” (Bruno Silva in Sol de 11-02-2014). A aplicação será a plataforma que possibilitará a visualização de três fluxos de imagens diferentes, permitindo ao espectador, mediante o *download* da *app*, escolher o seu próprio percurso dentro da história, enquanto protagonista. “*Para além disso, está também prevista a visualização do projeto em salas de cinema convencionais*” (Bruno Silva in Canal Superior de 11-02-2014). De acordo com o estudo envolvente *NEBLINA: NOTAS SOBRE O PROJETO “OS CAMINHOS QUE SE BIFURCAM”* (Silva, 2013) “*através da imersão na narrativa interativa espera-se um efeito de espelho onde o espetador projeta a sua própria identidade no protagonista da ação, tornando um espetador-protagonista.*” (Silva, 2013, p.3). Neste caso, o espectador poderia apenas escolher o rumo do filme mediante 3 opções – embora não seja especificado como isso aconteceria numa sala de cinema convencional – e não criar ou acrescentar à narrativa pré-estabelecida. Bruno Silva (in Canal Superior de 11-02-2014) não sabe se será este o futuro do cinema mas acredita que poderá mudar a relação cinema-público, fazendo com que este último possa interagir de forma menos estagnada e entorpecida.

O segundo projecto-experiência, do qual os frutos também não são conhecidos publicamente, já não recorre tanto à imersão – connosco desde o tempo das cavernas (Albuquerque, I. e Oliveira, R., 2014) – mas torna o espectador-utilizador em espectador-utilizador-realizador – a abordar no ponto seguinte. Chama-se Um Filme de Todos e é supostamente uma comédia com pretensões de se estreiar no cinema ainda este ano de 2015.

“A ideia nasceu em 2014 com o simples objetivo, no início, de produzir 5 curtas-metragens baseadas nas personagens secundárias de uma possível e futura longa-metragem. Com um ingrediente diferente do comum, neste projeto, os argumentistas, argumentos e actores, são seleccionados pelo público que nos segue através do Facebook. Rapidamente despertou a curiosidade e interesse das pessoas, cuja contribuição e sugestões foram enriquecendo o projeto a cada momento. O que nos levou a adaptar os objetivos, de produzir um filme a desenvolver uma plataforma comunitária tendo em vista a continuidade do conceito. É um projeto com vida própria.” (Carlos Martins e Svetlana Bakushina in *filmedetodos.pt*, 2015)

De acordo com Carlos Martins e Svetlana Bakushina (2015), criadores e produtores do projecto, este será (talvez) o primeiro filme colaborativo feito em Portugal. Ter-se-á que esperar e ver, pois aquilo a que se propõem não é tarefa simples. Ora veja-se a complexidade do proposto, exibido na página de *Facebook* do projecto:

“A primeira fase está iniciada e consiste de promover o projecto junto ao público geral através de redes sociais; com o objectivo de assegurar o maior número possível de participantes. Inclui Castings através de competição (o público vota e escolhe quem vence). A primeira fase culmina com a rodagem de 18 curtas-metragens, uma por distrito, numa serie intitulada “Prólogos”, cujas personagens principais são interpretadas pelos actores seleccionados (que serão actores secundários na longa metragem a filmar em 2015). Nos “Prólogos”, praticamente tudo é criado por participantes e decidido pelo público. Serão distribuídos gratuitamente. Na segunda fase, serão iniciadas estratégias para garantir a produção da longa-metragem.”

Tudo neste filme, desde os distritos das filmagens aos actores e produtores, está sujeito a votação do público, através do *Facebook*. Estas questões, para além de morosas, implicam uma coordenação e organização imaculadas. Assim, esta espécie de *crowdsourcing* permitirá a qualquer pessoa participar na

produção do projecto, como argumentista, como actor, como músico e como produtor. O espectador poderá ainda participar apenas com o poder de voto. Terá, pois, que existir uma equipa a dar as cartas e a controlar a produção da longa, sobe pena de o projecto não funcionar. Uma vez mais, é esperar pelo final de 2015 e ver em que pernas se encontra Um Filme de Todos, rezando para que não seja Nenhum Filme de Ninguém¹⁹¹.

“Sublinhemos que não fazia parte do projecto do novo cinema estar de costas viradas para o público, e que, pelo contrário, os seus mentores ficaram admirados quando este não reagiu como se esperava. Em 1970, já Fernando Lopes reconhece (em entrevista ao Jornal de Letras e Artes, n. 274): “em termos práticos, se fizermos um balanço realista, evidentemente que falhámos em relação ao nosso contacto com vastas camadas de público. [...] Tenho a impressão que cometemos alguns erros de avaliação. Assim em primeiro lugar, parece-me que todos nós contávamos um pouco excessivamente com a existência de um público esclarecido, para utilizar um chavão da época, público que teria sido formado pelos cineclubes, público universitário, e outro, que de facto não apareceu para os nossos filmes”. E, em 1989, Seixas Santos (in Frédéric Strauss, 1989, p. 28) insistirá: “o público português não quer de todo saber do cinema português, e podemos perguntar-nos se não é porque os realizadores estão a passar ao lado dos assuntos que interessam esse público. Faz-se um cinema muito abstracto e muito pouco ancorado na realidade portuguesa. [...] É aliás o conjunto do cinema europeu que está em atraso relativamente à sociedade europeia.” Ou seja, a ausência de público, se foi consequência do tipo de cinema que se fazia, não foi consequência desejada. Pretendia-se que as obras existissem como acontecimentos, e não ficassem apenas como monumentos.”
(Monteiro, 2000)

Chegados aqui torna-se relevante reflectir se num país onde, para além dos problemas de produção discutidos nesta investigação, a relação entre o cinema e o seu público é abertamente “complicada” é possível que se faça, a um nível profissional, cinema interactivo, dependente de um público participativo. Isto é, pode existir em Portugal um cinema dependente de uma relação directa com o seu espectador?

Por fim, importa referir que as amostras dos estudos citados são algo reduzidas, embora abracem as várias regiões do país. Importa realçar a necessidade de estudos mais recentes, por ventura, um estudo mais concreto que cruze as diferentes variáveis em causa - que nos permita saber, de facto, com que fins acedem os portugueses à internet, através de que meios, em que plataformas, que partilhas fazem e que conteúdos audiovisuais procuram e consomem, sempre tendo em conta uma relação com o cinema.

do espectador-realizador

“Se a história dos três porquinhos fosse lançada hoje, (...) poderíamos acompanhar os porquinhos no Twitter, ler os detalhes sobre a obra de cada casa, assistir a um episódio de três minutos sobre as aventuras do Lobo Mau e a perseguição dos três porquinhos no celular (...). Poderíamos ver no Gooogle Maps a distância percorrida entre as casas que o Lobo vai destruir. Assistir a um documentário do History Channel sobre a saga da Família Porco na América. Enviar um SMS e receber um ringtone com o sopro do Lobo. Poderíamos conversar com os amigos sobre o que faríamos no lugar do porquinho construtor, enviar para o Lobo Mau a nossa receita favorita de leitão à pururuca para ele aproveitar melhor, entre outras interações com a história principal.” (Glutz, 2010 apud Acir, 2014)

¹⁹¹ Um projecto diferente, mas semelhante em determinados aspectos, é o da BBC, por exemplo, que permite aos seus espectadores participarem activamente no projecto documental Making the series, “abrindo espaço à produção colaborativa, incentivando a audiência a suscitar debates em torno dos temas abordados na série, a comentar e a fazer downloads de clips para re-edição.” (Gouveia, 2014). Life in a Day (2011), por exemplo, é um documentário composto por clips submetidos através do YouTube e do website do filme por pessoas de todo o mundo. No total, cerca de 80000 clips foram submetidos, de 192 países diferentes, resultando em 4,500 horas de filmagens disponíveis.

Hoje, temos pois um “*cinema digitalmente expandido*” (Aly, 2014, p.1137) – com tudo de bom, mau e menos bonito que essa realidade comporta. Não restam, pois, dúvidas das mutações profundas que o cinema tem vindo e continua a atravessar. Se até aqui o foco foi o do espectador-utilizador, é agora proposto ao leitor que passe a compreender um outro fenómeno resultante deste cinema digitalmente expandido: o do espectador-realizador.

Como foi possível perceber, ao longo do capítulo anterior, não existe, por assim se dizer, uma tradição do cinema de Terror em Portugal. Se assim é, e se apenas foram identificadas e propostas 6 longas-metragens de Terror em Portugal no presente estudo, em que medida é que os novos media e plataformas digitais se tornam importantes para o género dentro do país? Da mesma forma, foi possível perceber que esta tendência a incluir o espectador num cinema interactivo não se encontra ainda no cinema português, muito menos no Cinema de Terror Português. Isto é, tendo em conta a população portuguesa e o uso que esta faz das novas plataformas digitais, não nos foi possível encontrar um cinema profissional que funcionasse de raiz a pensar nessas mesmas plataformas e nas formas de se incluir o espectador, sendo que apenas possuímos – ao que parece - dois projectos dos quais pouco se sabe ainda. Também o discurso dos entrevistados já dava mostras desta ausência de vontade de um cinema pensado com e para as novas plataformas digitais, uma vez que o importante, como dizia Fernando Alle (E4, 2013), é fazer cinema a sério para as salas de cinema. Assim, e de acordo com os entrevistados, importa mais ao Terror as novas tecnologias que propriamente as novas plataformas digitais, sendo o papel mais importante identificado o das potencialidades técnicas. Desta forma, a revolução que se tem vindo a constatar nas formas de se pensar e consumir o cinema, de acordo com os mesmos, não terá tanta relevância, no que respeita ao cinema de Terror em Portugal, pelas novas plataformas digitais que se têm vindo a edificar mas, sim, pelas potencialidades técnicas oriundas de uma digitalização crescente do cinema e que vêm permitir a jovens realizadores e a espectadores com pretensões de virem a realizar conteúdos audiovisuais.

Assim, o que as novas tecnologias trouxeram de valor maior ao Terror nacional português terá sido sobretudo uma democratização dos meios técnicos e não tanto os novos suportes a que os conteúdos audiovisuais produzidos – amadores ou não – se possam destinar.

“Era 8 o pathé. Depois passou a 9,5, em que a perfuração não era lateral mas era central entre os fotogramas, depois passou para o 16mm e depois para o super-8. Porque é que isso foi importante? Em 1924 havia 22000 câmaras de cineasta amador em Portugal. 22000 câmaras de cinema amador em Portugal. É uma loucura, é uma loucura completa. O que é que significava? Que cada pessoa que queria fazer cinema tinha uma câmara de filmar. Isso permitiu, precisamente, o chamado acesso ao cinema amador. Aquilo que se chamava o cinema amador, que era de facto o cinema arte, depois transformou-se em cinema família. Foi a vulgarização do cinema amador daqueles que queriam fazer filmes para a introdução na rotina que era quase como um álbum fotográfico animado, digamos assim. Evidentemente que isso trouxe também uma flexibilização aos próprios códigos de linguagem porque quem realizava os filmes também os montava, e portanto tinha uma noção da construção cinematográfica e da construção narrativa. Foi também daí que surgiram muitos dos cineastas que depois vieram a ser semiprofissionais.” (Matos-Cruz, E7, 2014)

À semelhança do que aconteceu nos anos 20 com a comercialização dos “*primeiros equipamentos destinados ao mercado de amadores*” (Baptista, 2011), câmaras e projectores de porte pequeno acessíveis às massas e relativamente simples de usar, também hoje se verifica uma maior facilidade de acesso a máquinas

e outros equipamentos semiprofissionais, de grande qualidade. Isto é relevante, no sentido em que vem permitir uma certa democratização do meio cinematográfico – ou, pelo menos menos, torná-lo mais acessível aos amantes do cinema – tendência identificada pelos entrevistados. Assim, o que aconteceu nos anos 20 acaba por se repetir nos dias de hoje, quase como que um reviver da história sob parâmetros diferentes.

“Se repararmos bem o cinema de terror só surgiu em Portugal partitamente já neste segundo milénio, portanto já depois do ano 2000, devido precisamente às simbologias e às codificações sobretudo do cinema americano. Eu acho que não há uma tradição de cinema de terror em Portugal, pode haver cinema de terror no cinema produzido em Portugal, evidentemente. Há um gosto pelo cinema de terror desde sempre mas que não teve correspondência, sobretudo, devido às dificuldades de produção, dificuldades de investimento... E, de facto, as novas tecnologias vieram permitir outras possibilidades para produzir um cinema de terror dentro de aquilo que é quase uma exorbitação dos próprios imaginários.” (Matos-Cruz, E7, 2014)

De acordo com os dados do ICA, entre 2004 e 2013 foram produzidas em Portugal 283 obras de ficção, das quais 143 são curtas-metragens. Mais de metade, portanto. Tendo em conta os casos de estudo da presente investigação, exactamente no mesmo espaço temporal (entre 1911 e 2013), foram consideradas, como é sabido, 63 longas-metragens às quais se juntam cerca de 60 curtas cuja oportunidade de visionamento se foi proporcionando no decorrer desta investigação. Se considerarmos que apenas 6 das longas em questão foram consideradas Terror e que todas as curtas-metragens visualizadas são assumidamente de Terror, o número de curtas portuguesas de Terror torna-se bastante superior ao de longas. É ainda de evidenciar que, apesar de termos curtas-metragens nas décadas de 70, de Sinde Filipe, 80 e 90, de Vítor Silva, o maior *boom* verifica-se a partir de 2010. Por fim, é importante considerar que estas curtas-metragens de Terror, na sua maioria, não possuem apoios do Estado e, portanto, não são parte constituinte das 143 curtas-metragens oficiais, apontadas pelos dados do ICA.

“Portanto, em termos de celeridade, flexibilidade e em termos económicos é completamente diferente. (...) Portanto, a acessibilidade, o acesso aos meios é de tal forma rápida que permite criar uma outra noção de cinema e também, evidentemente, de imaginário de terror ou de imaginário implicativo de terror.” (Matos-Cruz, E7, 2014)

Assim, as novas tecnologias vêm permitir um imaginário do Terror, cujo formato de eleição remete para a curta-metragem – principalmente por esta ser, como já havia sido apontado, o principal motor do Terror nacional, ou o seu pontapé de partida. No entanto, se esta se verifica como rampa para os realizadores amadores dentro do Terror, também se verifica, fora do género, um regresso à curta-metragem por parte de realizadores estabelecidos e já com longas no currículo – *“seja por uma questão económica (continuar a filmar, mesmo sem possibilidade de continuar na longa-metragem), seja por uma questão de adequação narrativa”* (Ribas, 2010, p.98).

Além da curta-metragem parece começar ainda a verificar-se uma tendência para a micro-curta – a ter em Portugal maior relevância no género da animação e agora associando-se ao Terror. *“Micro Curtas - pequenas doses de terror filmadas em telemóvel, smartphone ou tablet”* é o nome do desafio lançado, este ano, aos espectadores do MOTELx. Assim, uma vez mais, procura-se incutir no espectador um papel mais participativo convidando-o a “realizar” micro-filmes de Terror única e exclusivamente através de dispositivos móveis e a partilhar os mesmos nas redes sociais, através das quais serão votados pelos restantes

espectadores. As entidades promotoras deste passatempo, a Dreamia, o Cineclube de Terror de Lisboa, (CTLX) e o MOTELx, vêm assim associar as novas plataformas digitais às novas tecnologias, não esquecendo o espectador, agora também pseudo-micro-realizador. Resta saber se uma micro-curta poderá almejar ser algo mais que isso mesmo, uma micro-curta, e se terá alguma significância do ponto de vista da experiência cinematográfica, ou se será apenas um exercício divertido a incluir os espectadores do festival e a cimentar a relação entre ambos.

Chegados aqui, importa estabelecer algumas considerações:

1. Se se vem a verificar um crescimento constante de curtas-metragens de Terror, potenciadas pela democratização dos meios técnicos, o mesmo não se pode dizer quanto às longas-metragens. Sabe-se apenas que Paulo Leite e Fernando Alle estão a trabalhar nos seus filmes, a chegarem aos cinemas – tudo a correr bem – nos próximos 2 anos.
2. Esta tão proclamada democratização acontece ao nível de um cinema amador, sendo que a nível profissional as novas tecnologias se constituem apenas como novos instrumentos de trabalho. Assim, a par do trabalho, dentro do género, da produtora de Frederico Serra Take It Easy, da produtora IRMALUCIA VISUAL EFFECTS, e de alguns profissionais associados aos efeitos especiais, pouco se sabe ou conhece de uma classe de trabalhadores profissionais do género em Portugal. Mais se aponta que, a respeito da realização, deste universo amador apenas Fernando Alle e João Alves deram o salto, estando agora a dar nome a produções de outro estatuto que não o amador das suas primeiras curtas.
3. Esta democratização dos meios, conseguida através das novas tecnologias, não pode surgir desassociada de um incentivo por parte da organização do MOTELx à produção de curtas-metragens portuguesas de Terror, através do prémio monetário que atribui anualmente desde 2013. Isto não é, porém, dizer que todas as curtas submetidas ao MOTELx são amadoras – não é o caso.

Se há meia-dúzia de anos atrás seria impensável encontrar curtas de Terror portuguesas a competirem por um lugar numa produção como *The ABCs of Death 2* (2014) hoje isso já é possível. Tanto é que *M is for Macho* (2013) e *M is for Mail* (2013), ambas curtas portuguesas, concorreram para representar a letra “M”, num filme em que cada letra do abecedário tem um realizador e tema diferentes. No entanto, a Geração Curtas de Terror, fazendo uso da expressão identificada em Daniel Ribas (2010) e transportando-a para o universo do Terror, poderá dever-se não só às novas tecnologias e plataformas digitais, e a uma consequente facilidade de acesso aos meios, mas também a iniciativas e incentivos de Festivais do género dentro do país. Pois que estes não podem ser descurados da equação e, quer parecer, desempenham um papel fundamental para o género do Terror no país.

das considerações

“Ver o filme mal, individualmente, sem condições, é consumo. Não estou interessado em trabalhar para isso. A Reader’s Digest era uma cadeia americana que fazia os resumos das grandes obras em 50 páginas. Mas não se confundiam esses resumos com as verdadeiras obras. O YouTube é a mesma coisa. Eu dou aulas de cinema a pessoas que vêm os filmes no YouTube. É paradoxal, estar num momento de tal tecnologia e as pessoas verem as coisas nas piores condições. (Saguenail, 2012, p.194)

Apesar da noção frequente de que estamos perante novas formas de se pensar e fazer o cinema, esse novo cinema, pelo menos em Portugal, parece não estar ainda enraizado – muito menos a um nível profissional. À semelhança de Saguenail, os entrevistados parecem ainda não estar 100% rendidos às novas plataformas digitais, predominando a tendência de se fazerem filmes, a um nível profissional, para ecrãs tradicionais e uma sobrelhaçada levantada quando à fiabilidade destas novas plataformas em trazerem retorno aos investidores, produtores e realizadores portugueses. Assim, este “*modo de exibição atractivo*” (Baptista, 2011 e Rizzo, 2008) não será assim tão atractivo ao profissional de cinema português.

Em suma, na óptica do espectador-utilizador – no caso português, nem tanto utilizador -, e sempre tendo em consideração o mote do presente capítulo – as alterações nas formas de se consumir e pensar o cinema permitidas pelas novas tecnologias e plataformas digitais – a televisão será, tudo indica, para os portugueses a plataforma de consumo cinematográfico essencial, embora não lhe sejam ainda gozadas as potencialidades interactivas de uma forma geral em Portugal e do ponto de vista do espectador enquanto consumidor participante. Assim, e tendo consciência das limitações e do espaço que há para crescer, não só o futuro do Terror pode passar pela televisão – como adiantado por alguns dos entrevistados – como a própria relação entre o público português e o seu cinema pode ser através dela estreitada e solidificada, pondo fim a este divórcio litigioso¹⁹². Outras soluções estão ao nosso alcance, umas mais fáceis outras mais trabalhosas.

Da mesma forma, estas novas potencialidades tecnológicas têm vindo a permitir ao espectador sonhar com o papel de realizador. Quando associadas a incentivos dentro do género do Terror, elas permitem também que a cada ano os portugueses possam ser presenteados com uma dezena de curtas-metragens a passarem no MOTELx, Fantasporto, e outros festivais que não do género – sempre que estes as aceitam – e, posteriormente, a serem colocadas – na sua maioria – *online*. Se esta democratização das técnicas se faz notar com grande relevância na produção de curtas-metragens de Terror o mesmo não acontece ao nível das longas-metragens. Assim, as novas potencialidades técnicas e plataformas digitais podem assegurar o presente, no que respeita à produção de Terror em Portugal, mas, a menos que a produção portuguesa de Terror se remeta para sempre apenas à curta-metragem, elas dificilmente assegurarão, por si só, o futuro do Terror português.

Por fim, a maior conclusão a que se chega neste capítulo é a de que, em Portugal – quer parecer -, será mais fácil encontrarmos filmes de Terror cujo foco narrativo seja o *Skype*, *YouTube*, *smartphones* - e outros que tal -, à semelhança do filme *Unfriended* (2014) e das curtas de Terror portuguesas *Contactos 2.0* (2014) e *Killies* (2015), que filmes propriamente pensados para estas plataformas¹⁹³. Isto é, quer parecer que

¹⁹² Para tal é também preciso que deixe de se encontrar nos jornais títulos como “*Produtores de cinema acusam operadores de TV de deverem ao Estado 12,5 milhões de euros*” (2013). Isto é, a televisão precisa também fazer a parte que lhe compete. E é preciso que se olhe para a televisão como um meio complementar do cinema, que lhe é semelhante, e não uma plataforma ladra a assaltar o mercado do cinema.

¹⁹³ Isto, a um nível profissional. Rúben Ferreira e o seu grupo de amigos, com a sua produtora Dark Studios, vêm há 6 anos a fazer filmes – ou exercícios fílmicos - de Terror, com lenhadores assassinos e não só, exibidos exclusivamente no *YouTube*. No entanto, estes objectos audiovisuais poderão ver a sua qualidade cinematográfica questionada, apesar do engenho e esforço que possam comportar. Por outro lado, e a um nível mais profissional, David Rebordão já havia em 2004 realizado uma curta de Terror para o *YouTube*, chamada *A Curva*. Em conversa, o realizador, revelou que este será o vídeo de Terror mais visto de sempre e que só o fenómeno envolvente d’*A Curva* daria um tese por si só.

num futuro próximo as novas plataformas digitais, aliadas ao Terror, poderão ter mais presença na narrativa dos filmes do que propriamente enquanto ecrãs de cinema válidos.

Assim, as novas tecnologias e plataformas digitais surgem – e assim será durante algum tempo – como um instrumento e não um fim em si. Cabe aos portugueses dar a esses instrumentos o melhor uso possível. Por fim, e de forma a terminar, vamos pedir ao leitor que deixe de lado este novo tipo de se pensar e fazer cinema, um cinema diferente e interactivo, e pense apenas nas possibilidades que o *online* comporta e podem ser colocadas ao serviço do cinema português, como seu complemento. Assim, deixa-se junto do leitor uma última questão, que funcionaria sempre a par de uma já proclamada programação televisiva com uma representação de filmes portugueses mais intensa.

Durante a presente investigação foram analisados, como já foi referido, 63 filmes, a maior parte deles pertencente ao acervo filmográfico da Cinemateca. Estes filmes, porém, não são de fácil acesso. Esta dificuldade de acesso torna-se mais evidente quando consideradas questões geográficas. Os acervos fílmicos encontram-se reservados à investigação e, apesar de a Cinemateca nos presentear com filmes portugueses na sua programação, isto só é possível estando o espectador interessado na capital. Se pensarmos bem, se um português tiver o desejo e a vontade de ver um filme específico, já há muito estreado no circuito comercial e do qual não existam edições em DVD, então as formas legítimas de o fazer são escassas e remetem-no para uma programação de um canal pago, ciclos esporádicos em festivais ou ocasionalmente um ou outro filme na televisão pública. Portanto, nada que possa ser satisfeito no imediato. Não é justo que estas limitações existam ainda, quando as possibilidades são tantas. Por que não construir um acervo fílmico *online*, a par do acervo físico da cinemateca, onde as pessoas possam legitimamente ver em *streaming* ou fazer *download* de filmes portugueses, cuja vitalidade comercial já expirou? Por que não incluir, mediante acordo com as produtoras e distribuidoras, filmes relativamente recentes que ainda possam fazer algum dinheiro apesar de já estreados e do seu tempo em sala ter terminado, e cobrar um preço simbólico ao espectador? A passagem dos filmes para digital não seria assim tão difícil, visto que grande parte dos filmes do acervo fílmico da Cinemateca já não se encontra apenas em película, e os resultados poderiam ser imensamente benéficos. Não obstante, seria um trabalho árduo, implicando várias questões não tão simplistas, mas um daqueles que compensaria no final todo o esforço. Resta saber: está o leitor disposto a pagar ou ver dinheiro dos seus impostos investido num projecto semelhante?

Da mesma forma, a organização do MOTELx poderia assegurar o lançamento anual de um DVD e uma base de dados *online*, acessível a quem a procurar, e mediante acordo dos realizadores, com todas as curtas-metragens portuguesas de Terror a terem passado pelo festival. Tal projecto, além de se instituir mais uma forma de levar o Terror português aos portugueses, seria de valor maior para investigações futuras e estudos sobre o género no país.

Diz-se que o cinema-cinema está a mudar, com isto das novas tecnologias e plataformas digitais. Parece que sim. Em Portugal não terá mudado assim tanto. Por outro lado, o Terror tem usufruído de algumas destas mudanças, ainda que de forma insuficiente para que tenhamos dentro de anos uma produção continuada do género, que não compreenda apenas curtas-metragens. Quer estejamos, em Portugal, perante uma realidade de um cinema que aceite e comporte os novos ecrãs, quer estes se assumam apenas um complemento do cinema tradicional, o que parece ser relevante é que se continuem a estudar as melhores

formas de trazer os aspectos positivos desta tendência para o nosso cinema em vez de olharmos para ela como se fosse o Diabo, filho da mãe. Não nos é possível saber o que o futuro nos reserva. A experimentação e o estudo mais afincado do que até aqui se tem vindo a evidenciar torna-se, assim, imperativo.

V – CONSIDERAÇÕES FINAIS

“Sofro para ver a imagem de um povo oficialmente feliz. Não somos (para parafrasear uma declaração famosa) um povo orgulhosamente feliz.”
- Lemièr¹⁹⁴

Eis que chegamos ao fim desta aventura, com as sensações de alívio e tristeza a pairarem no ar. Procurar-se-á de seguida apontar de forma sumária – com o desejo de não cair num simplismo malicioso – as maiores considerações que a presente investigação permitiu. Fica, no entanto, àqueles que aqui vierem directos, sem a dedicação de lerem o que para trás ficou, o aviso de que pouco lhes valerá o atrevimento.

Assim, e sem mais demoras, foi possível verificar que não existe em Portugal uma tradição do Terror materializada no cinema. Apesar da cultura popular se fazer valer de apontamentos dignos de filmes de Terror, capazes de arrepiar os mais bravos, o mesmo não se verifica na produção cinematográfica portuguesa. Contudo, e ainda que não haja uma produção continuada dentro do género em Portugal, o Terror foi-se mantendo presente nos vários filmes portugueses analisados, sendo vários dos elementos inerentes ao género aplicados continuamente, filme após filme, ano após ano.

Neste contexto, e assumindo a Intenção dos fazedores dos filmes como aspecto fundamental à classificação dos mesmos, apenas foram propostos 6 filmes portugueses como sendo verdadeiramente filmes de Terror. Porém, a Intenção do Terror não foi possível de ser comprovada em todos eles, deixando espaço para contestação futura. Mais se afere que este atestado da Intenção do Terror é uma faca de dois gumes. Por um lado, ela permite-nos destacar o Terror, sempre que ele nos surge assumido, nos filmes que de facto o abraçaram e incentivaram. Por outro, não é possível negar a possibilidade de que na tentativa de fazer uma omelete nos tenha calhado antes um prato de ovos mexidos. Nem sempre os resultados obtidos correspondem ao por nós idealizado e intencionado. Assim, há filmes que, embora os seus fazedores não os tenham intencionado como filmes de Terror, caem muito perto nessa fronteira de categorização. Uma vez mais, fica aqui o repto da importância de investigações futuras, a virem comprovar ou refutar o que tem vindo a ser exposto ao leitor.

Não há, pois, nenhum Catatau do Cinema de Terror em Portugal - para nosso grande pesar - e esta ausência do género na produção cinematográfica portuguesa terá em si vários motivos e causas. Assim, com o contributo valioso dos entrevistados, foi possível estabelecer um rasto dos porquês do Não-Terror Português, todos eles interligados entre si e parte deles relacionado com o próprio cinema português – fora do qual o Cinema de Terror Português não pode ser compreendido. Na raiz desta ausência do Terror estarão, pois, de forma muito sucinta, as seguintes razões: o facto de Portugal ser uma nação solar e quente, pouco propícia ao imaginário de Terror pré-modernista mais associado a um Expressionismo Alemão; uma forte presença de uma Inquisição e censuras castradoras, bem como das outras formas de censura fortemente abordadas ao longo da investigação, que em muito prejudicaram o Terror e todo o nosso cinema, independentemente do género; as próprias condições do caso singular do cinema português, que levantam

¹⁹⁴ 2012, p. 63.

questões de dinheiros, financiamento e subsidiodependência da classe profissional cinematográfica portuguesa, bem como, questões de indústria, mercado, distribuição e exibição do próprio cinema português; uma relação litigiosa entre o público português e o seu cinema; as noções de preconceito, medo e rótulo associadas ao género; e, por fim, a própria língua portuguesa. A estas terá sido apontado o dedo de forma mais recorrente e evidente ao longo da investigação. No entanto, uma leitura mais cuidada permitirá encontrar mais causas para a pouca produção dentro do género no país e, acima de tudo, permitirá perceber cada uma delas com maior rigor e maior proveito.

Por outro lado, se é certo que a longa-metragem de Terror encontra pouca representatividade no cinema português, também o é que a curta-metragem parece ganhar cada vez mais dimensão dentro do género em Portugal. Este é o formato de eleição daqueles que procuram ingressar no género, sendo percepcionado quase como uma rampa de lançamento dos mesmos. Esta produção crescente de curtas-metragens vê o seu auge coincidir com uma acessibilidade dos meios e técnicas, tendência identificada pelos entrevistados como uma democratização do meio cinematográfico – sendo este o principal benefício das novas tecnologias quando aplicadas ao cinema, mais concretamente, a uma realidade portuguesa do Cinema de Terror. Por outro lado, esta tendência parece estar associada a um certo amadorismo, apontado pelos entrevistados, e há ainda uma certa desconfiança no seio profissional relativamente às novas plataformas digitais e novos ecrãs. Assim, a classe profissional cinematográfica portuguesa continua a fazer filmes para ecrãs tradicionais – a fazer cinema a sério -, embora aceitem que outros possam começar a pensar nessas novas formas de exibição dos filmes. Da mesma forma, tendo em conta os estudos em que se fundamentou a investigação, parece que o público português não tira ainda partido deste cinema digitalmente expandido ou dos próprios suportes que o possibilitam, levantando a questão se este estará disposto a usufruir e procurar um tipo diferente de cinema. Desta feita, a presente investigação procura que se percepcionem estas novas tecnologias e plataformas digitais como um complemento à experiência maravilhosa do cinema e não como um fim em si, tendo sido dados exemplos de como elas poderiam ser colocadas ao serviço do Cinema de Terror Português e do cinema português no geral, de forma a o enriquecer e a fortalecer a sua relação com o seu público.

Mais se apurou que, no presente, o Terror – ainda que apenas na forma de curta-metragem – tem vindo a ser incentivado pelo festival MOTELx, fazendo com que a cada ano tenhamos um conjunto de curtas-metragens do género a estreiar no país.

Desta feita, apenas a democratização tecnológica não será suficiente para assegurar uma produção futura continuada de um Cinema de Terror em Portugal, sendo que será necessário um conjunto de medidas e incentivos e uma mudança de comportamentos, inclusive de mentalidade, nas formas de se fazer e pensar o cinema português – por parte de quem o faz e de quem o permite. Também aqui foi fundamental o contributo dos entrevistados que permitiram, sem cair no papel de demagogos ou bruxos com bolas de cristal, apontar os possíveis caminhos futuros do Terror nacional. Também aqui foram abundantes as possibilidades, ressaltando, no entanto, a televisão e a valorização de um universo português. Assim, serão vários os aspectos a contribuir para um futuro do Terror, que requerem uma leitura mais aprofundada, porém este passará possivelmente pela televisão, plataforma através da qual os portugueses mais consomem cinema, e por um Terror que tenha em si os valores culturais de um povo rico em tradição e história como o português, em

detrimento das fórmulas e ditames americanos. Neste sentido, importa realçar a importância das histórias, que vão passando de geração em geração, da cultura popular portuguesa que se poderá estar a perder com a partida de uma população mais idosa. Quem conta um conto acrescenta sempre um ponto, será verdade. Mas reinventar um universo imaginário popular português será tão importante quanto mantê-lo vivo nas gerações vindouras, para que também elas conheçam as suas raízes e saibam de onde vêm.

O que este estudo vem mostrar, também, é que apesar de não existir verdadeiramente uma tradição do Terror em Portugal ele começa a ganhar alguma dimensão dentro do espaço de criação artística no país. Assim, há inúmeros exemplos de actividades e incentivos relacionados com o género a espantar de norte a sul do país. Além dos prémios e curtas, micro-curtas, e tudo o mais promovido pelos festivais do género, verificam-se agora pequenos ciclos e outros eventos ligados ao Terror, uns com maior representatividade que outros mas todos eles relevantes. São exemplos a iniciativa *Sustos Às Sextas*, evento dedicado ao universo do Terror que conta com a presença de convidados com trabalho dentro do género e até números musicais introdutórios; pequenos ciclos ocasionais, sem a mesma representatividade que o *MOTELx* ou *Fantasporto* mas ainda assim relevantes, como o *Ciclo Hammer Horror*, em Lisboa e o *Ciclo TEMORES*, organizado pelo CEC, Coimbra, que demonstram a iniciativa de amantes do género em fazerem eles próprios algo pelo Terror; um novo festival que dá pelo nome de *Área de Contenção*, *Encontros Internacionais de Cinema Fantástico e de Horror do Cartaxo*, em Lisboa; jantares românticos temáticos dentro do Terror, um parque temático de Terror permanente chamado *Labirinto Lisboa*, onde as pessoas podem ir e levar sustos valentes, entre outros.

Portanto, serão algumas as mostras de interesse no Terror a surgir em Portugal. São precisas mais ainda para que possamos ter uma produção verdadeiramente de Terror inserida numa conjuntura saudável do cinema português. Não obstante, e tudo a correr bem, teremos mais dois filmes dentro de um par de anos a compor o Cinema de Terror Português. São os filmes de Fernando Alle e João Alves que, a se estrearem, nos permitirão avaliar melhor as condições em que foram feitos. São falados em que língua? Que estratégia optaram? Estrearam apenas dentro do país ou foram feitos a pensar noutros mercados? Em breve poderemos saber um pouco mais sobre isso. Há ainda uma nova produção, esta menos certa, em discussão. Será uma adaptação da curta de Jerónimo Rocha *Dédalo* (2013) para longa-metragem, ainda dependente de um co-financiamento por parte de vários países europeus. Assim, caso a conjuntura o permita e o programado decorra sem grandes percalços, dentro de alguns anos poderemos estar perante mais 3 produções de Terror a se juntarem às já identificadas neste estudo. Resta esperar para ver.

Posto isto, é importante que se reflita no seguinte. Importa que tenhamos noção das limitações do nosso país. Pode um filme português gerar verdadeiramente lucro? Pode um filme como os *Maias* (2014)¹⁹⁵, cujo orçamento estimado ronda o 1.500.000 € e obteve cerca de 5.356 espectadores, gerando uma receita bruta de aproximadamente € 21.304,35, pagar-se a si próprio e almejar um pouco mais de receitas? Os números são claros. Pode um filme com 500.000 espectadores fazer lucro? Como? Se não pode o que é preciso fazer para abater nos custos sem comprometer a qualidade da produção? Basta pedir apoio ao Estado ou é preciso mais dinheiro? Se sim, onde é que se vai desencantá-lo? O mesmo vale para uma produção de

¹⁹⁵ Note-se que este é um exemplo tão válido como qualquer outro e que os dados, facultados pelo ICA, são apenas referentes ao primeiro semestre de 2015, podendo estar assim incompletos.

Terror. Terá este argumento criatividade e qualidade suficiente inovar dentro do género? De que forma o podemos transportar para um ecrã sem defraudar as expectativas do espectador ou pôr em causa a sua qualidade? É subsidiado? Onde é que vamos buscar financiamento? Como podemos tornar um argumento de Terror atractivo a um júri do ICA, ou a um investidor, de forma a o convencer de que, sim, vale a pena investir? Que outras formas vamos arranjar para completar a sua exibição no ecrã tradicional? Vai ter DVD? Vai estar em alguma plataforma digital? Estão estes custos comportados no orçamento do filme? A produtora vai ficar com o dinheiro do subsídio/financiamento ou fica com os lucros posteriores à exibição do filme?

Se é ou não possível ter em Portugal um filme que dê lucro e consiga romper barreiras linguísticas e geográficas é discutível. Se podemos ou não ter longas de Terror em Portugal a terem público nas salas a que estão destinadas não poderemos saber sem antes as fazer. Importa, pois, que se eleve o cinema de Terror à categoria de arte e que este tenha a possibilidade de ganhar dimensão, visibilidade e respeito.

Fazer cinema não é assim tão simples como pegar numa câmara, montar à sua frente um teatro e filmar. Há mais que se lhe diga. E filmar em Portugal implica que se perceba o que é que, de facto, significa filmar em Portugal. Importa, aceitar que não podemos ter uma indústria semelhante à de outros países mas lutar, ainda assim, por uma indústria mais costurada à nossa medida, sem pretensões de ser algo que não pode nem consegue, e que comporte ao mesmo nível de respeitabilidade um cinema-arte e um cinema direccionado ao seu público. Importa lutar por uma produção mais continuada e diversificada. Importa criar abertura naqueles que vão tendo algum peso e responsabilidade no cinema português.

Este é, pois, um estudo que obriga a engavetar géneros, de modo a permitir encontrar o Terror no jardim de plantas exóticas que é o cinema português. Ainda assim, este é também um estudo que procura mostrar que um filme bom é um filme bom, independentemente do seu género. Assim, uma vez mais, é preciso que se lute pela diversidade do cinema português e pela sua vitalidade, não só fora do país – onde este já é aclamado – mas também dentro. Importa que se perceba que todos têm responsabilidades e um papel a cumprir, todos eles importantíssimos para o nosso cinema. Desde o Estado, às empresas, aos fazedores dos filmes, aos produtores, distribuidores e exibidores, e ao vizinho do lado que, contra toda a sua preguiça e comodidade, sai de casa e vai ao cinema ver o filme português em cartaz ou se aconchega no conforto da sua casa e paga para ver esse mesmo filme noutro ecrã. Da mesma forma, é preciso que as televisões façam a sua parte e implementem na sua programação filmes portugueses até mais não e criem espaços dedicados ao cinema português. É preciso que os profissionais passem a ver as novas plataformas digitais como um complemento simpático e não como o inimigo.

Portanto, todos nós temos um papel a desempenhar e é bom que o comecemos a fazer. Só assim passaremos a ter um cinema verdadeiramente livre, um cinema de que todos nós nos possamos orgulhar, em vez de um cinema acoissado, perseguido por demónios do passado.

“Usa-se a expressão ‘história mal contada’ quando, depois de ouvirmos uma, nos fica a sensação de que muito ficou por dizer e que entre a narração e a verdade vai a légua da póvoa. Presume-se que o contador sabe o que não diz ou diz o que não sabe.” (João Bénard da Costa, 1995, p. 47)

Não é que a estória tenha sido mal contada, pois procurou-se fazê-lo da melhor forma que se soube e com o maior rigor científico que se pôde. Porém, fica ainda muito por se dizer e descobrir. Venham daí novos

estudos e novos esforços no sentido de se compreender este fenómeno que é o Terror Português, no sentido de se perceberem as mutações a se verificarem no cinema português, com esta realidade cada vez mais digitalmente expandida do cinema.

É tempo de despedida. Fica apenas uma última vontade, a de que o leitor atente nos seguintes “*Mandamentos do Espectador de Cinema*”, publicados no nº 40 da revista *Invicta Cine* a 15 de Junho de 1928 (Baptista, 2011, p. 78).

- “1) Lembrai-vos que aqueles que vos ficam por trás também pagaram para ver o que se passa na tela;
- 2) Respeitai o conforto do vizinho que vos fica à direita e à esquerda;
- 3) Levantai-vos sempre que uma senhora deseje passar;
- 4) Não deveis ler em voz alta os letreiros da tela;
- 5) Não façais comentários de mau gosto sobre os personagens do filme ou qualquer das suas passagens;
- 6) Quando caminhares para o vosso lugar, fazei-o com calma, sem pressa;
- 7) Deixai o recinto calmamente em caso de fogo ou qualquer distúrbio local;
- 8) Podeis rir à vontade, mas lembrai-vos de manter sempre a vossa compostura;
- 9) Levai ao gerente qualquer reclamação que tiverdes a fazer;
- 10) Frequentai o cinema pelo menos uma vez por semana.”

O último mandamento manter-se-á ainda fundamental. Importa que se veja cinema, seja em que plataforma for. Sobretudo, importa que se veja cinema português.

VI – REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Andrade, E. & Cohen, J. (2007). On the Consumption of Negative Feelings. *Journal of Consumer Research*, 34, 1-49.
- Areal, L. (2011). *Cinema Português - Volume I Um país imaginado – Antes de 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Areal, L. (2011). *Cinema Português - Volume II Um país imaginado – Após 1974*. Lisboa: Edições 70.
- Areal, L. (2012). Estética da escola portuguesa de cinema: Contributos para uma definição. *Cinema em Português: IV Jornadas*, 1, 97-130. Retrieved from http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20120830-cinema_em_portugues_iv_jornadas_2011.pdf
- À pala de Walsh. (2014). João Bénard da Costa: “o cinema é um milagre”. Retrieved 11 de Maio de 2015, from <http://www.apaladewalsh.com/2014/06/10/joao-benard-da-costa-o-cinema-e-um-milagre/>
- Acir, E. (2014). Narrativa audiovisual para dispositivos móveis num universo transmidiático. *AVANCA CINEMA International Conference*, 1, 1172-1178.
- Albuquerque, I. & Oliveira, R. (2014). A Internet como espaço de criação artística. *AVANCA CINEMA International Conference*, 1, 1251-1257.
- Aly, N. (2014). Cinema Interativo: novas possibilidades de ambientes imersivos. *AVANCA CINEMA International Conference*, 1, 1136-1141.
- Baptista, T. & Sena, N. (org.) (2003). *Lion, Mariaud, Pallu: franceses tipicamente portugueses*. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.
- Baptista, T. (2007). “Cinemas de estreia e cinemas de bairro em Lisboa (1924-1932)”. *Ler História*, 52, 29-56.
- Baptista, T. (2008). *A invenção do Cinema Português*. Portugal: Tinta da China.
- Baptista, T. (2011) *Cinema em Portugal: os primeiros anos*. Cinemateca Portuguesa-Museu de Ciência, Museu de Ciência, CNCCR, 2011) Cat. Exposição com Teresa Parreira e Teresa Barreto Borges (coord.). Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Baptista, T. (2010). Nationally correct: the invention of Portuguese Cinema. *PORTUGUESE CULTURAL STUDIES*, 3, 1-18.
- Baptista, T. (2011) «Será o YouTube o novo cinema de atracções? A partilha de vídeos em linha entre o princípio e o fim da história do cinema». Livro de Actas da Conferência Internacional Cinema: Arte, Tecnologia, Comunicação 2010, Avanca: Cine-Clube de Avanca, 149-156.
- Bastos, L. (2006). *Os Crimes de Diogo Alves*. Lisboa: Esfera do Caos.
- Brownrigg, M. (2003). *Film Music and Film Genre. Music and the Horror Film*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Stirling, Reino Unido.
- CANAL SUPERIOR. (2014). PROJETO DA UNIVERSIDADE DO ALGARVE QUER TORNAR O ESPECTADOR NO PROTAGONISTA DO FILME. Retrieved 13 de Julho de 2015, from <http://informacao.canalsuperior.pt/noticia/17202>
- Carroll, N. (1990). *The Philosophy of Horror or Paradoxes of the Heart*. Reino Unido: Routledge.

Cinema2000. (2000). Branca de Neve. Retrieved 19 de Julho de 2015, from <http://www.cinema2000.pt/ficha.php?id=1359>

Clasen, M. (2007). Darwin and Dracula: Evolutionary Literary Study and Supernatural Horror Fiction. Dissertação de Mestrado, Universidade de Aarhus, Dinamarca.

Clasen, M. (2012). Monsters Evolve: A Biocultural Approach To Horror Stories. American Psychological Association, 16 (2), 222–229.

Clover, J. C. (1992). Men, Women and Chain Saws. Gender in Modern Horror Film California: University of California Press.

da COSTA, J. B. (1995). «Breve história mal contada de um cinema mal visto». Portugal 45-95 nas Artes, nas Letras e nas Ideias. Lisboa: Centro Nacional de Cultura.

Cowan, G. & O'Brien, M. (1990) Gender and survival vs. Death in slasher films: A content analysis. Sex Roles Journal, 23 (3/4), 187-196. doi 10.1007/BF00289865

Cunha, P. (2011). A emissão de cinema português na televisão pública (1957-1974). *Análise Social*, 46 (198), 139-156.

Cunha, P. (2012). Genealogias, filiações e afinidades no cinema português: Do Novo Cinema ao cinema português contemporâneo. *Cinema em Português: IV Jornadas*, 1, 175-191. Retrieved from http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20130719-201304_filmesfalados_flopesacpereira.pdf

de Almeida, A. G., Guimarães, A. P. & Magalhães, M. (coord.s) (2009). Artes de Cura e Espanta-Males - Espólio de Medicina Popular recolhido por Michel Giacometti. Lisboa: Gradiva.

de Matos-Cruz, J. (1999). O Cais do Olhar O Cinema Português de Longa Metragem e a Ficção Muda. Lisboa: Cinemateca Portuguesa.

Eco, U. (1980). Como se faz uma tese em ciências humanas. Milão: Editorial Presença.

Pessoa, F. (2013). Poesia de Álvaro de Campos. Lisboa: Assírio & Alvim.

Fischhoff, S., Dimopoulos, A. & Nguyen, F. (2003). Favorite Movie Monsters and their Psychological Appeal. *Imagination, Cognition, and Personality*, 22(4), 401-426.

Giarrusso, F. (2012). Fantasma e fetiche: a imagem cinematográfica enquanto citação. *Cinema em Português: IV Jornadas*, 1, 202-219. Retrieved from http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20120830-cinema_em_portugues_iv_jornadas_2011.pdf

Gil, J. (2006). Monstros. Lisboa: Relógio D'Água Editores.

Gouveia, T. (2014). Produção audiovisual para plataformas digitais interactivas: Os desafios do género documental. *AVANCA CINEMA International Conference*, 1, 1194-1199.

Guerreiro, R. M. F. S. (2010). Melancolia e nevoeiro. Figuras do medo do cinema português. Dissertação de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa, Portugal.

Guimarães, A. P. (2003). B. I. do Zarapelho. Lisboa: Apenas Livros.

Hoffner, C. & Levine, K. (2005). Enjoyment of mediated fright and violence: A meta-analysis. *Media Psychology*, 7, 207-237.

ICA (2015). Newsletter Janeiro de 2015. ICA: Instituto do Cinema e do Audiovisual, 1-17. Retrieved from <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc2633.pdf>

ICA (2015). Newsletter Junho de 2015. ICA: Instituto do Cinema e do Audiovisual, 1-20. Retrieved from <http://www.ica-ip.pt/Admin/Files/Documents/contentdoc3140.pdf>

Ípsilon. (2013). A infância do cinema português. Retrieved 19 de Julho de 2015, from <https://ipsilon.publico.pt/cinema/entrevista.aspx?id=315024>

Leitão Ramos, J. (2012). Dicionário do Cinema Português 1895-1961. Lisboa: Editorial Caminho.

Leite, P. (2012). Cinema português: Que fazer para torna-lo mais competitivo e mais próximo do público. *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, 477-498.

Lemière, J. (2005). Le cinéma et la question du Portugal après le 25 avril 1974. *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 80, 48-60.

Lemière, J. (2006). «Um centro na margem»: o caso do cinema português. *Análise Social*, 41(180), 731-765. Retrieved from <http://www.scielo.mec.pt/pdf/aso/n180/n180a03.pdf>

Lemière, J. (2012). O cinema e a questão de Portugal após o 25 de Abril de 1974. *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, 27-63.

Luças, M. (2012). Branca de Neve, cinema de imagem imaginada. *Cinema em Português: IV Jornadas*, 1, 222-237. Retrieved from http://www.livroslabcom.ubi.pt/pdfs/20120830-cinema_em_portugues_iv_jornadas_2011.pdf

Lusa (2014). Subsídios não podem ser desbaratados em filmes comerciais. Retrieved 11 de Maio de 2015, from http://www.dn.pt/inicio/artes/interior.aspx?content_id=3727235&seccao=Cinema

Mendes, J. M. (coord.) (2012). *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*. Lisboa: Gradiva.

Mendes, J. M. (2012). Objectos únicos e diferentes – Por uma nova cultura organizacional do cinema português contemporâneo. *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, 74-137.

Mendes, M. G. (2012). “Infelizmente, escrevo sozinho.” *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, 310-317.

Monteiro, P. F. (2000) Uma margem no centro: a arte e o poder do “novo cinema”, in Luís Reis Torgal (coord.), *O Cinema sob o Olhar de Salazar*, Lisboa, Círculo de Leitores, 306-338. Retrieved from <http://bocc.ubi.pt/pag/monteiro-filipe-margem-novo-cinema.html#SECTION00090000000000000000>

Murphy, J. (2011). *Re-Presenting Fear: The Slasher Remake as Cumulative Hypertext*. Dissertação de Mestrado, Universidade de Otago, Nova Zelândia.

Navarro, T. (2012). Tino Navarro (MGN Filmes): “A quota nacional do cinema português é um décimo da média europeia. Porquê?” *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, 381-396.

Krautschick, L. R. (2012). Attack on “Safe Zones”: How Hollywood Horror Infiltrates Private Spheres. *SCAC*, 1(3), 60-71.

OberCom (2011). Cinema nos Múltiplos Ecrãs. *A Sociedade em Rede Portugal 2010*. OberCom Investigação e Saber em Comunicação, 1-28. Retrieved from http://www.obercom.pt/client/?newsId=548&fileName=fr_sr_janeiro_2010_cinema.pdf

OberCom (2009). Cinema nos Múltiplos Ecrãs da Sociedade em Rede. *A Sociedade em rede em Portugal 2008*. OberCom Investigação e Saber em Comunicação, 1-16. Retrieved from http://www.obercom.pt/client/?newsId=548&fileName=fr4_sr_2008.pdf

OberCom (2014). A Internet em Portugal. Sociedade em Rede 2014. OberCom Investigação e Saber em Comunicação, 1-22. Retrieved from http://www.obercom.pt/client/?newsId=548&fileName=internet_portugal_2014.pdf

OberCom (2012). A apropriação dos Telemóveis na Sociedade em Rede. A Sociedade em Rede Portugal 2010. OberCom Investigação e Saber em Comunicação, 1-45. Retrieved from http://www.obercom.pt/client/?newsId=548&fileName=fr_sr_janeiro_2012_telemoveis.pdf

Oliver, M. & Sanders, M. (2004). *The Appeal of Horror and Suspence. The Horror Film*. New Brunswick: Rutgers.

Pereira, A. C. (2013). APARELHO VOADOR A BAIXA ALTITUDE Cine-ensaios de J.G. Ballard e Solveig Nordlund: hologramas de um futuro próximo em que tolerância e feminismo conduzem a uma mudança de paradigma. #1 Criação, 61-88.

Pinedo, I. (1997). *Recreational Terror: Women and the Pleasures of Horror Film Viewing*. Suny Press.

Prohászková, V. (2012), The Genre of Horror. *American International Journal of Contemporary Research*, 2(4), 132-142.

Público. (2013). Jesús Franco (1930-2013): morreu o autor das Cartas de Amor de uma Freira Portuguesa. Retrieved 22 de Julho de 2015, from <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/jesus-franco-19302013-morreu-o-autor-das-cartas-de-amor-de-uma-freira-portuguesa-1589911>

Público. (2013). Produtores de cinema acusam operadores de TV de deverem ao Estado 12,5 milhões de euros. Retrieved 11 de Maio de 2015, from <http://www.publico.pt/culturaipilon/noticia/produtores-de-cinema-acusam-televisoes-pagas-de-deverem-ao-estado-125-milhoes-de-euros-1602386>

Reia-Baptista, V. & Moeda, J. (2012). Algumas notas sobre o cinema português depois do 25 de Abril de 1974. *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, 27-37.

Ribas, D. (2010). O futuro próximo - dez anos de curtas-metragens portuguesas (2000-2009). *AH - Capítulos de Livros*. Retrieved from http://media.curtas.pt/static/images/agencia/static/Agencia_10_Anos.pdf

RIZZO, T. (2008). «Youtube: the new cinema of attractions», *Scan: Journal of media arts culture*, 5(5). Retrieved from http://scan.net.au/scan/journal/display.php?journal_id=109

Saguenail (2012). “Quem faz um filme de cinco em cinco anos precisa de três vidas para saber do ofício.” *Novas & Velhas Tendências no cinema português contemporâneo*, 186-196.

Sol. (2014). E se pudesse ser protagonista no filme que está a ver? Retrieved 13 de Julho de 2015, from <http://www.sol.pt/noticia/98980>

Todorov, T. (1973), *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Concept*. Nova Iorque: Cornell University Press.

Tribeca. (2014). RACKING FOCUS: ON BINGE-WATCHING AND THE TV/CINEMA DIVIDE. Retrieved 13 de Julho de 2015, from <https://tribecafilm.com/stories/racking-focus-on-binge-watching-and-the-tv-cinema-divide>

Um Filme de Todos. (2015). E se os espectadores fizessem parte ativa na produção de um filme? Retrieved 13 de Julho de 2015, from <http://filmedetodos.pt/o-projeto/>

Variety. (2015). SVOD Service MUBI Signs First Theatrical Deal with ‘Arabian Nights’ (EXCLUSIVE). Retrieved 22 de Julho de 2015, from <http://variety.com/2015/film/global/svod-service-mubi-signs-first-theatrical-deal-with-arabian-nights-exclusive-1201544577/>

Vilches, L. (2011). *La Investigación en Comunicación, Métodos y técnicas en la era digital*. Barcelona: Editorial Gedisa.

Visão. (2010). ENCONTRO IMEDIÁTICO COM JOÃO MÁRIO GRILO. Retrieved 19 de Julho de 2015, from <http://visao.sapo.pt/joao-mario-grilo-nao-merecemos-a-revolucao-que-tivemos=f565544>

Weaver, J. & Tamborini, R. (1996). *Horror Films: Current Research on audience preference and reactions*. Nova Jérĩa: Lawrence Erlbaum Associates.

Welsh, A. (2010). On the Perils of Living Dangerously in the Slasher Horror Film: Gender Differences in the Association Between Sexual Activity and Survival. *Sex Roles*, 62, 762–773. doi 10.1007/s11199-010-9762-x

Welsh, A. (2009). Sex and Violence in the Slasher Horror Film: A Content Analysis of Gender Differences in the Depiction of Violence. *JCJPC* 16(1).

William, P. (1994). *Laughing Screaming: Modern Hollywood Horror and Comedy*. Nova Iorque: Columbia University Press.

Woolf, V. (2014). *A Room of One's Own*. Reino Unido: Snowball Publishing.

Zillmann, D. (1980). "The Anatomy of Suspense," In *The Entertainment Function of Television*. Nova Jérĩa: Lawrence Erlbaum Associates.

Zillmann, D., Weaver, J. B., Mundorf, N., & Aust, C. F. (1986). Effects of an opposite-gender companion's affect to horror on distress, delight, and attraction. *Journal of Personality and Social Psychology*, 51(3), 586-594. doi 10.1037/0022-3514.51.3.586

Zuckerman, M. (1996). "Sensation Seeking and the Taste of Vicarious Horror," In *Horror Films: Current Research on Audience Preferences and Reactions*, eds. J.B. Weaver III & R. Tamborini, Nova Jérĩa: Lawrence Erlbaum Associates.

VII – FILMOGRAFIA

dos filmes citados

Fukushima, S., Suyama, A., Yokohama, T. (Produtores), & Miike, T. (Realizador). (1999). *Ôdishon* [FILME]. Japão: Vitagraph Films.

Grandpierre, R., Trottier, S. (Produtores), & Laugier, P. (Realizador). (2008). *Martyrs* [FILME]. França e Canadá: Wild Bunch.

Six, T., Six, I. (Produtores), & Six, T. (Realizador). (2009). *The Human Centipede (First Sequence)* [FILME]. Holanda: IFC Films.

Six, T., Six, I. (Produtores), & Six, T. (Realizador). (2011). *The Human Centipede II (Full Sequence)* [FILME]. Holanda: IFC Films.

Six, T., Six, I. (Produtores), & Six, T. (Realizador). (2015). *The Human Centipede III (Final Sequence)* [FILME]. Estados Unidos da América: IFC Midnight.

Ribière, F., Frédiani, V. (Produtores), & Bustillo, A., Maury, J. (Realizadores). (2007). *À l'intérieur* [FILME]. França: La Fabrique de Films.

Henriques, L., Bernardo, N. L., Florêncio, P. (Produtores), & Alle, F. (Realizador). (2009). *Papá Wrestling* [FILME]. Portugal: Clones.

Park, N. (Produtora), & Wright, E. (Realizador). (2004). *Shaun of the Dead* [FILME]. Reino Unido, França e Estados Unidos: Universal Pictures.

Newmark, J., Dwyer, F. (Produtores), & Smith, S. (Realizador). (2006). *Severance* [FILME]. Reino Unido e Alemanha.

Campbell, P. (Produtora), & King, J. (Realizador). (2006). *Black Sheep* [FILME]. Nova Zelândia: New Zealand Film Commission.

Jurgenson, M., Klychak, A., Milliken, R., Nayar, D. (Produtores), & Craig, E. (Realizador). (2010). *Tucker and Dale vs Evil* [FILME]. Canadá e Estados Unidos da América: Magnet Releasing.

Magnusson, K., Magnusson, T. (Produtores), & Thomas Jensen, A. (Realizador). (2003). *De grønne slagtere* [FILME]. Dinamarca: Sandrew Metronome.

Wright, E., Borgars, J., Butler, K., Jones, C., Justice, M., Park, N., Perkins, D., Starke, A. (Produtores), & Wheatley, B. (Realizador). (2012). *Sightseers* [FILME]. Reino Unido: StudioCanal UK.

Zaccariello, G. (Produtor), & Bava, M. (Realizador). (1971). *Reazione a catena* [FILME]. Itália: Nuova Linea Cinematografica.

Lichtenstein, M., Pierpoline, J. (Produtores), & Lichtenstein, M. (Realizador). (2007). *Teeth* [FILME]. Estados Unidos da América: Roadside Attractions.

Bravman, J., Shackleton, A. (Produtores), & Findlay, M., Fredriksson, H., Nuchtern, S. (Realizadores). (1976). *Snuff* [FILME]. Estados Unidos da América: Monarch Releasing Corporation.

Palaggi, F. (Produtor), & Deodato, R. (Realizador). (1980). *Cannibal Holocaust* [FILME]. Itália: United Artists.

Feldman, C. K. (Produtor), & Kazan, E. (Realizador). (1951). *A Streetcar Named Desire* [FILME]. Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures.

Blum, J., Kavanaugh-Jones, B. (Produtores), & Derrickson, S. (Realizador). (2012). *Sinister* [FILME]. Estados Unidos, Canadá e Reino Unido: Summit Entertainment.

Spasojević, S., Vojnov, D. (Produtores), & Spasojevic, S. (Realizador). (2010). *Srpski film* [FILME]. Sérvia: Jinga Films.

Foldager, M. L. (Produtora), & von Trier, L. (Realizador). (2009). *Antichrist* [FILME]. Dinamarca, Alemanha, França, Suécia, Itália e Polónia: Nordisk Film Distribution.

James, W. B., Lee, H., Scott, R. T. (Produtores), & Schwartz, J. A. (Realizador). (1978). *Faces of Death* [FILME]. Estados Unidos da América: Aquarius Releasing.

Dedmond, L., Jones, S. A., McNaughton, J. (Produtores), & McNaughton, J. (Realizador). (1986). *Henry: Portrait of a Serial Killer* [FILME]. Estados Unidos da América: Greycat Films.

Powell, M (Produtor), & Powell, M. (Realizador). (1960). *Peeping Tom* [FILME]. Reino Unido: Anglo-Amalgamated Film Distributors.

Baker, M., Belofsky, R., Black, C., Manis, R., Ruggiero, M., Scalese, R. (Produtores). (2006). *Going to Pieces: The Rise and Fall of the Slasher Film* [FILME]. Estados Unidos da América.

Godeau, P. (Produtor), & Desportes, V., Trinh Thi, C. (Realizador). (2000). *Baise-moi* [FILME]. França: Pan-Européenne Distribution.

Dauman, A. (Produtor), & Ôshima, N. (Realizador). (1976). *Ai no korîda* [FILME]. Japão e França: Argos Films.

Grimaldi, A. (Produtor), & Pasolini, P. P. (Realizador). (1975). *Salò o le 120 giornate di Sodoma* [FILME]. Itália e França: United Artists.

Eaton, A., Winterbottom, M. (Produtores), & Winterbottom, M. (Realizador). (2004). *9 Songs* [FILME]. Reino Unido: Optimum Releasing.

Cognard, F., Commenge, E. (Produtores), & Cattet, H., Forzani, B. (Realizadores). (2009). *Amer* [FILME]. França e Bélgica: Zootrope Films.

Hitchcock, A. (Produtor), & Hitchcock, A. (Realizador). (1960). *Psycho* [FILME]. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.

Hill, D. (Produtor), & Carpenter, J. (Realizador). (1978). *Halloween* [FILME]. Estado Unidos da América: Compass International Pictures.

Cunningham, S. S. (Produtor), & Cunningham, S. S. (Realizador). (1980). *Friday the 13th* [FILME]. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.

Simpson, P. R. (Produtor), & Lynch, P. (Realizador). (1980). *Prom Night* [FILME]. Canadá: Avco Embassy Pictures.

Greenberg, H., Lamar, C. (Produtores), & Spottiswoode, R. (Realizador). (1980). *Terror Train* [FILME]. Canadá e Estados Unidos: Astral Films.

Lommel, U., Gordon, G. (Produtores), & Lommel, U. (Realizador). (1980). *The Boogey Man* [FILME]. Estados Unidos da América: The Jerry Gross Organization.

Dunning, J., Harding, S., Link, A. (Produtores), & Thompson, J. L. (Realizador). (1981). *Happy Birthday to Me* [FILME]. Canadá: Columbia Pictures.

Zito, J., Streit, D. (Produtores), & Zito, J. (Realizador). (1981). *The Prowler* [FILME]. Estados Unidos da América: Sandhurst.

Dunning, J., Link, A., Miller, S. (Produtores), & Mihalka, G. (Realizador). (1981). *My Bloody Valentine* [FILME]. Canadá: Paramount Pictures.

Baughn, D., Freed, H., Schwartz, H. (Produtores), & Freed, H. (Realizador). (1981). *Graduation Day* [FILME]. Estados Unidos da América: Troma Entertainment.

Jones, A. H. (Produtora), & Jones, A. H. (Realizadora). (1982). *The Slumber Party Massacre* [FILME]. Estados Unidos da América: New World Pictures.

Silva, J., Tatosian, M. (Produtores), & Hiltzik, R. (Realizador). (1983). *Sleepaway Camp* [FILME]. Estados Unidos da América: United Film Distribution Company.

Bertolucci, G. (Produtor), & Barilli, F. (Realizador). (1974). *Il profumo della signora in nero* [FILME]. Itália: Euro International Films.

Argento, C., Argento, S. (Produtores), & Argento, D. (Realizador). (1977). *Suspiria* [FILME]. Itália: Produzioni Atlas Consorziate.

Barmak, I. R., Schneid, S. J., Whitehead, D. (Produtores), & Sellier, C. (Realizador). (1984). *Silent Night, Deadly Night* [FILME]. Estados Unidos da América: TriStar Pictures.

Silberman, S. (Produtor), & Buñuel, L. (Realizador). (1977). *Cet obscur objet du désir* [FILME]. França e Espanha: First Artists.

Shaye, R. (Produtor), & Craven, W. (Realizador). (1984). *A Nightmare on Elm Street* [FILME]. Estados Unidos da América: New Line Cinema.

Dalton, T., Poncet, A. (Produtores) & Penso, G. (Realizador). (2011). *Ray Harryhausen: Special Effects Titan* [FILME]. França: Frenetic Arts.

Mancuso Jr., F. (Produtor), & Walton, F. (Realizador). (1986). *April Fool's Day* [FILME]. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.

Konrad C., Woods, C. (Produtores), & Wes, C. (Realizador). (1996). *Scream* [FILME]. Estados Unidos da América: Dimension Films.

Kyu-young, P. (Produtor), & Jang, C. (Realizador). (2010). *Kim Bok-nam salinsageonui jeonmal* [FILME]. Coreia do Sul: Sponge ENT.

Utt, K., Saxon, E., Bozman, R. (Produtores), & Demme, J. (Realizador). (1991). *The Silence of the Lambs* [FILME]. Estados Unidos da América: Orion Pictures.

Hurd, G. A., Maddock, B., Wilson, S. S. (Produtores), & Underwood, R. (Realizador). (1990). *Tremors* [FILME]. Estados Unidos da América: Universal Pictures.

Kuhn, R., Henkel, K. (Produtores), & Henkel, K. (Realizador). (1994). *The Return of the Texas Chainsaw Massacre* [FILME]. Estados Unidos da América: New Line Cinema.

Arcady, A., Benmussa, R. (Produtores), & Aja, A. (Realizador). (X). *Haute Tension* [FILME]. França, Itália e Roménia: Lionsgate.

Monash, P. (Produtor), & De Palma, B. (Realizador). (1976). *Carrie* [FILME]. Estados Unidos da América: United Artists.

Molinder, C., Nordling, J. (Produtores), & Alfredson, T. (Realizador). (2008). *Låt den rätte komma in* [FILME]. Suécia: Sandrew Metronome.

Baines, J., Hagemann, M., Hanson, B., Jones, R., Künnemann, K., Newmark, J. (Produtores), & Smith, C. (Realizador). (2004). *Creep* [FILME]. Reino Unido e Alemanha: X.

Colson, C. (Produtor), & Marshall, N. (Realizador). (2005). *The Descent* [FILME]. Reino Unido: Pathé.

Grandpierre, R. (Produtor), & Moreau, D., Palud, X. (Realizadores). (2006). *Ils* [FILME]. França e Roménia: Mars Distribution.

Colson, C., Holmes, R. (Produtor), & Watkins, J. (Realizador). (2008). *Eden Lake* [FILME]. Reino Unido: Optimum Releasing.

Boughen, M., Lazarus, M. (Produtores), & Byrne, S. (Realizador). (2009). *The Loved Ones* [FILME]. Austrália: Madman Entertainment.

Ratner, B., Saperstein, R., Stern, J., Witten, Brian. (Produtor), & Bousman, D. L. (Realizador). (2010). *Mother's Day* [FILME]. Estados Unidos da América: Anchor Bay Films.

Akkad, M., Zombie, R., Gould, A. (Produtores), & Zombie, R. (Realizador). (2007). *Halloween* [FILME]. Estados Unidos da América: The Weinstein Company.

Akkad, M., Gould, A., Zombie, R. (Produtores), & Zombie, R. (Realizador). (X). *Halloween II* [FILME]. Estados Unidos da América: The Weinstein Company.

Hansen, L., Hertzberg, P., Zarchi, M. (Produtores), & Monroe, S. R. (Realizador). (2010). *I Spit on Your Grave* [FILME]. Estados Unidos da América: Anchor Bay Entertainment.

Hansen, L., Hertzberg, P., Zarchi, M. (Produtores), & Monroe, S. R. (Realizador). (2013). *I Spit on Your Grave 2* [FILME]. Estados Unidos da América: Anchor Bay Films.

Misher, K. (Produtor), & Peirce, K. (Realizadora). (2013). *Carrie* [FILME]. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer.

Mazzocone, C. (Produtor), & Luessenhop, J. (Realizador). (2013). *Texas Chainsaw 3D* [FILME]. Estados Unidos da América: Lionsgate.

Campbell, B., Tapert, R., Raimi, S. (Produtores), & Alvarez, F. (Realizador). (2013). *Evil Dead* [FILME]. Estados Unidos da América: TriStar Pictures.

Fleiss, M., Roth, E., Briggs, C. (Produtor), & Roth, E. (Realizador). (2005). *Hostel* [FILME]. Estados Unidos da América: Lionsgate.

Fleiss, M., Roth, E., Briggs, C. (Produtor), & Roth, E. (Realizador). (2007). *Hostel: Part II* [FILME]. Estados Unidos da América: Lionsgate.

Faísca, P. (Realizador). (2009). *Vila Gondra* [FILME]. Portugal.

da Cunha Telles, A. (Produtor), & Guimarães, M. (Realizador). (1964). *O Crime da Aldeia Velha* [FILME]. Portugal: Produções Cunha Telles.

Kopelson, A., Carlyle, P. (Produtores), & Fincher, D. (Realizador). (1995). *Se7en* [FILME]. Estados Unidos da América: New Line Cinema.

Blatty, W. P. (Produtor), & Friedkin, W. (Realizador). (1973). *The Exorcist* [FILME]. Estados Unidos da América: Warner Bros.

Castle, W. (Produtor), & Polanski, R. (Realizador). (1968). *Rosemary's Baby* [FILME]. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.

Branco, P. (Produtor), & Guedes, T., Serra, F. (Realizadores). (2006). *Coisa Ruim* [FILME]. Portugal: Madragoa Filmes.

Dieckmann, E., Grau, A. (Produtores), & Murnau, F. W. (Realizador). (1922). *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* [FILME]. Alemanha: Film Arts Guild.

Browning, T., Laemmle, Jr., C. (Produtores), & Browning, T., Freund, K. (Realizador). (1931). *Dracula* [FILME]. Estados Unidos da América: Universal Pictures.

Dreyer, C. T., West, J. (Produtores), & Dreyer, C. T. (Realizador). (1932). *Vampyr* [FILME]. Alemanha e França: Germany: Vereinigte Star-Film GmbH.

de Oliveira, M. (Produtor), & De Oliveira, M. (Realizador). (1964). *A Caça* [FILME]. Portugal.

Paulo, B. (Produtor), & Costa, P. (Realizador). (1994). *Casa de Lava* [FILME]. Portugal, França e Alemanha: Amorces Diffusion.

Mendes, P. (Produtor), & Mendes, P. (Realizador). (2009). *Sangue Frio* [FILME]. Portugal.

Mendes, P. (Produtor), & Mendes, P. (Realizador). (2013). *A Herdade dos defuntos* [FILME]. Portugal.

Franco, L. (Produtor), & Carpenter, J. (Realizador). (1988). *They Live* [FILME]. Estados Unidos da América: Universal Pictures.

de Macedo, A. (Realizador). (1975). *O Princípio da Sabedoria* [FILME]. Portugal: Tobis Portuguesa.

Franco, J., Mourão, C., Soares, R., Veríssimo, P. (Produtor), & de Macedo, A. (Realizador). (1988). *Os Emissários de Khalom* [FILME]. Portugal: Filmes Castello Lopes.

Navarro, T. (Produtor), & Navarro, T., Rebordão, D. (Realizador). (2013). *RPG* [FILME]. Portugal: Zon Audiovisuais.

Bernardo, N., Campbell, T., de Barra, M., McDonnell, J. (Produtor), & Butler, J. (Realizador). (2013). *Collider* [FILME]. Portugal e Irlanda: Albatros Film.

Ichise, T. (Produtor), & Nakata, H. (Realizador). (1998). *Ringu* [FILME]. Japão: Toho.

Hale, G., Cowie, R. (Produtor), & Myrick, D., Sánchez, E. (Realizadores). (1999). *The Blair Witch Project* [FILME]. Estados Unidos da América: Artisan Entertainment.

Jackson, P., Cunningham, C. (Produtor), & Blomkamp, N. (Realizador). (2009). *District 9* [FILME]. Estados Unidos da América, Nova Zelândia, Canadá e África do Sul: TriStar Pictures.

Rubinstein, R. P., Argento, C., Cuomo, A. (Produtores), & Romero, G. (Realizador). (1978). *Dawn of the Dead* [FILME]. Itália e Estados Unidos da América: United Film Distribution Company.

Peli, O., Blum, J., Schneider, S. (Produtores), & Peli, O. (Realizador). (2007). *Paranormal Activity* [FILME]. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.

Zanuck, R. D., Brown, D. (Produtores), & Spielberg, S. (Realizador). (1975). *Jaws* [FILME]. Estados Unidos da América: Universal Pictures.

Kennedy, K., Molen, G. R. (Produtores), & Spielberg, S. (Realizador). (1993). *Jurassic Park* [FILME]. Estados Unidos da América: Universal Pictures.

Kawamata, S., Tanaka, J., Tomida, T., Yoshida, S. (Produtor), & Sono, S. (Realizador). (2001). *Jisatsu sâkuru* [FILME]. Japão: Earthrise.

Sato, M., Okada, M., Kamaya, T., Kayama, T. (Produtores), & Fukasaku, K. (Realizador). (2000). *Batoru rowaiaru* [FILME]. Japão: Toei Company.

Hoban, S. (Produtor), & Natali, V. (Realizador). (2009). *Splice* [FILME]. Canadá, França e Estados Unidos da América: Warner Bros. Pictures.

Serra, F. (Produtor), & Rocha, J. (Realizador). (2013). *Dédalo* [FILME]. Portugal: Take It Easy.

Hill, D. (Produtor), & Carpenter, J. (Realizador). (1980). *The Fog* [FILME]. Estados Unidos da América: AVCO Embassy Pictures.

Craveiro, J., Lima, R., Sá Pessoa, N. (Produtores), & Sá Pessoa, N. (Realizador). (2013). *Bílis Negra* [FILME]. Portugal: Skookum Films.

da Cunha Telles, A., Fernandes, F. (Produtores), & de Macedo, A. (Realizador). (1967). *Sete Balas para Selma* [FILME]. Portugal: Imperial Filmes.

de Castro, F., de Macedo, A. (Produtores), & de Macedo, A. (Realizador). (1973). *A Promessa* [FILME]. Portugal: Filmes Castello Lopes.

Milchan, A., Grisham, J., Nathanson, M., Lowry, H. (Produtores), & Schumacher, J. (Realizador). (1996). *A Time to Kill* [FILME]. Estados Unidos da América: Warner Bros.

Chioua, B., Cassel, V. (Produtores), & Noé, G. (Realizador). (2002). *Irréversible* [FILME]. França: Mars Distribution.

Bergmann, H. (Produtor), & Reda, G. (Realizador). (2013). *Herrmann* [FILME]. Alemanha: Der Breite Grad.

Salvador, M. (Produtor), & Serrador, N. I. (Realizador). (1976). *¿Quién puede matar a un niño?* [FILME]. Espanha: American International Pictures.

Preger, M., King, S. (Produtores), & Carpenter, J. (Realizador). (1995). *Village of the Damned* [FILME]. Estados Unidos da América: Universal Pictures.

Maier, U. & Makinov (Produtores), & Makinov (Realizador). (2012). *Come Out and Play* [FILME]. México: Canana.

Blum, J., Schneider, S., Peli, O. (Produtores), & Wan, J. (Realizador). (2010). *Insidious* [FILME]. Estados Unidos da América e Canadá: FilmDistrict.

del Toro, G., Dale, J. M., Muschietti, B. (Produtor), & Muschietti, A. (Realizador). (2013). *Mama* [FILME]. Canadá e Espanha: Universal Pictures.

Kubrick, S. (Produtor), & Kubrick, S. (Realizador). (1980). *The Shining* [FILME]. Estados Unidos da América e Reino Unido: Warner Bros.

Lewis, H. G. (Produtor), & Lewis, H. G. (Realizador). (1970). *The Wizard of Gore* [FILME]. Estados Unidos da América: Mayflower Pictures.

Kubrick, S. (Produtor), & Kubrick, S. (Realizador). (1971). *A Clockwork Orange* [FILME]. Reino Unido e Estados Unidos da América: Warner Bros.

Paul, R. W. (Produtor), & Short, H. (Realizador). (1896). *A Sea Cave Near Lisbon* [FILME]. Reino Unido: Robert W. Paul.

Short, H. (Realizador). (1896). *The Bathers* [FILME]. Portugal e Reino Unido: Robert W. Paul.

Thalberg, I., Stromberg, H., Hearst, W. R. (Produtor), & Van Dyke, W. S., Flaherty, R. (Realizador). (1928). *White Shadows in the South Seas* [FILME]. Estados Unidos da América: Metro-Goldwyn-Mayer.

Cavalcanti, A. (Realizador). (1930). *A Canção do Berço* [FILME]. Estados Unidos da América: Paramount Pictures.

Schertzinger, V. (Realizador). (1931). *A Dama que ri* [FILME]. Estados Unidos da América: Les Films Paramount.

Emo, E. W. (Realizador). (1931). *A minha noite de Núpcias* [FILME]. Estados Unidos da América: Les Films Paramount.

Leitão, de B. (Realizador). (1931). *A Severa* [FILME]. Portugal: Filmes Albuquerque.

Ribeiro, A. L. (Produtor), & Ribeiro, A. L. (Realizador). (1941). *O Pai Tirano* [FILME]. Portugal: Sociedade Portuguesa de Actualidades Cinematográficas.

Ribeiro, A. L. (Produtor), & Ribeiro, F. (Realizador). (1942). *Pátio das Cantigas* [FILME]. Portugal: Sociedade Portuguesa de Actividades Cinematográficas (SPAC).

Hurtado, A., Leal, A.F., Quintela, F. A., Veríssimo, A. (Produtores), & Queiroga, P. (Realizador). (1947). *Fado, História de uma Cantadeira* [FILME]. Portugal: Imperial Filmes.

Espírito Santo, H. (Produtor), & Fonseca e Costa, J. (Realizador). (1972). *O Recado* [FILME]. Portugal: Sonoro Filme.

Espírito Santo, H. (Produtor), & da Cunha Telles, A. (Realizador). (1974). *Meus Amigos* [FILME]. Portugal: Marfilmes.

Aguilar, S., Dornbach, J., Merkt, M., Ordonneau, T., Père, O., Urbano, L. (Produtores), & Gomes, M. (Realizador). (2015). *As Mil e Uma Noites: Volume 1, O Inquieto* [FILME]. Portugal, França, Alemanha e Suíça: O Som e a Fúria.

Aguilar, S., Dornbach, J., Merkt, M., Ordonneau, T., Père, O., Urbano, L. (Produtores), & Gomes, M. (Realizador). (2015). *As Mil e Uma Noites: Volume 2, O Desolado* [FILME]. Portugal, França, Alemanha e Suíça: O Som e a Fúria.

Aguilar, S., Dornbach, J., Merkt, M., Ordonneau, T., Père, O., Urbano, L. (Produtores), & Gomes, M. (Realizador). (2015). *As Mil e Uma Noites: Volume 3, O Encantado* [FILME]. Portugal, França, Alemanha e Suíça: O Som e a Fúria.

Pêra, E. (Produtor), & Pêra, E. (Realizador). (2001). *A Janela (Maryalva Mix)* [FILME]. Portugal: Madragoa Filmes.

Branco, P. (Produtor), & Monteiro, J. C. (Realizador). (2000). *Branca de Neve* [FILME]. Portugal: Madragoa Filmes.

Espírito Santo, H. (Produtor), & Monteiro, J. C. (Realizador). (1978). *Veredas* [FILME]. Portugal.

Bénard, J. P., Pinto, J. (Produtor), & Monteiro, J. C. (Realizador). (1989). *Recordações da Casa Amarela* [FILME]. Portugal: Madragoa Filmes.

da Cunha Telles, A. (Produtor), & Rocha, P. (Realizador). (1963). *Os Verdes Anos* [FILME]. Portugal: Midas Filmes.

da Cunha Telles, A. (Produtor), & Lopes, F. (Realizador). (1964). *Belarmino* [FILME]. Portugal: Doperfilme.

da Cunha Telles, A., d'Ovar, Z. (Produtor), & de Macedo, A. (Realizador). (1966). *Domingo à Tarde* [FILME]. Portugal: Imperial Filmes.

Guimarães, M. (Produtor), & Guimarães, M. (Realizador). (1959). *A Costureirinha da Sé* [FILME]. Portugal: Mundial Filmes.

da Cunha Telles, A., Morais, J. Á. (Produtores), & Morais, J. Á. (Realizador). (1978). *O Bobo* [FILME]. Portugal: Uniportugal.

Semedo, A., (Produtor) & Fonseca e Costa, J. (Realizador). (1977). *Os Demónios de Alcácer Quibir* [FILME]. Portugal: Tobis Portuguesa.

Guimarães, M. (Produtor), & Guimarães, M. (Realizador). (1956). *Vidas Sem Rumo* [FILME]. Portugal: Vitória Filmes.

Espírito Santo, H. (Produtor), & Rocha, L. F. (Realizador). (1976). *A Fuga* [FILME]. Portugal.

Costa, R. (Realizador). (1980). *Verde Por Fora, Vermelho Por Dentro* [FILME]. Portugal.

Lopes, F. (Realizador). (1978). *Nós Por Cá Todos Bem* [FILME]. Portugal: Animatógrafo.

Branco, P., Cordeiro, M., Reis, A. (Produtores), & Cordeiro, M., Reis, A. (Realizador). (1976). *Trás-os-Montes* [FILME]. Portugal.

Barbosa, M., Dias, B., Leitão, J., Montez, J. (Produtores), & Leitão, J. (Realizador). (2015). *Capitão Falcão* [FILME]. Portugal: NOS Audiovisuais.

Grimaldi, A. (Produtor), & (1972). *Ultimo tango a Parigi* (Realizador). [FILME]. França e Itália: United Artists.

Katz, P. (Produtor), & Roeg, N. (Realizador). (Realizador). (1973). *Inverno de Sangue em Veneza* [FILME]. Reino Unido e Itália: British Lion Films.

Rousset-Rouard, Y. (Produtor), & Jaeckin, J. (Realizador). (1974). *Emmanuelle* [FILME]. França: Tamasa Distribution.

Vasconcelos, J. L. (Produtor), & Vasconcelos, A-P. (Realizador). (1984). *O Lugar do Morto* [FILME]. Portugal.

Díaz-Salgado, R., Farges, J., Navarro, T. (Produtores), & Leitão, J. (Realizador). (1995). *Adão e Eva* [FILME]. Portugal, França e Espanha: United International Pictures.

Navarro, T. (Produtor), & Leitão, J. (Realizador). (1997). *Tentação* [FILME]. Portugal: Filmes Lusomundo.

Baumgartner, K., Bidou, J., Boidin, R., Cerqueira, G., Goldenstern, G. (Produtores), & Villaverde, T. (Realizadora). (1998). *Os Mutantes* [FILME]. Portugal: Atalanta Filmes.

Alle, F. (Realizador). *Mutant Blast* [FILME]. Estados Unidos da América: Troma Entertainment.

Carcasona, A., Vilar, A. (Produtores), & Coll, J. (Realizador). (1966). *Fim-de-Semana com a Morte* [FILME]. Espanha, Portugal e Alemanha: Filmes Ocidente.

Pérez Giner, J. A., Romero, S. (Produtores), & de Ossorio, A. (Realizador). (1972). *La noche del terror ciego* [FILME]. Espanha e Portugal: Interfilme.

da Silva, C., Field, J., Jansen, F., Lordon, A., Schreiner, D., Sluizer, G. (Produtores), & da Silva, C., Sluizer, G. (Realizador). (1996). *Mortinho por Chegar a Casa* [FILME]. Portugal e Holanda: Filmes Lusomundo.

Nordlund, S. (Realizadora). (1978). *Nem Pássaro Nem Peixe* [FILME]. Portugal: Grupo Zero.

Cardoso, M. (Produtor), & (Realizador). da Costa, L. N. (1978). *O Construtor de Anjos* [FILME]. Portugal: Instituto Português de Cinema.

de Castro, F., Coimbra, A. (Produtores), & Alba, R. M. (Realizador). (1972). *Crime de Amor* [FILME]. Espanha, Portugal e México: Doperfilme.

de Macedo, B. (Produtor), & Brum do Canto, J. (Realizador). (1984). *O Crime de Simão Bolandas* [FILME]. Portugal: Zero Filmes.

Costa e Silva, M. (Produtor), & Costa e Silva, M. (Realizador). (1985). *A Moura Encantada* [FILME]. Portugal.

Biguria, R., Menezes, J. C. (Produtores), & Menezes, J. C. (Realizador). (2001). *Akasha* [FILME]. Portugal: Instituto do Cinema, Audiovisual e Multimédia.

de Carvalho, J. V. de Castro, D., Mazure, L., Fogtman, W. O'D., Rezende, H., Sosa, R., Stroppiana, B. (Produtores), & Guerra, R. (Realizador). (2005). *O Veneno da Madrugada* [FILME]. Argentina, Portugal e Brasil: United International Pictures.

Ferreira, F. B. (Produtor), & Araújo, A. S. (Realizador). (2007). *Suicídio Encomendado* [FILME]. Portugal: FBF Filmes.

Bernardo, N., Campbell, T., de Barra, M., McDonnell, J. (Produtores), & Butler, J. (Realizador). (2013). *Collider* [FILME]. Portugal e Irlanda: beActive Entertainment.

Burguete, F., Fontes, A., Henriques, F., Major, C., Soares, R. (Produtores), & Henriques, F. (Realizador). (2013). *O Espinho Da Rosa* [FILME]. Guiné-Bissau e Portugal.

Arbuthnott, J. Dang, K., Gerard, C., Lynch, A., Marshall, L., Partridge, T., Scott, R. & Scott, T. (Produtores), & Macdonald, K., Romeo, A., Aikawa, H., Andreadis, N., Attridge, J., Bocchialini, C., Bowes, Z., Dalla Costa, A., Cottrell-Bentley, L., Crisóstomo, A., El Gazwy, A., Haubrich, J., Helmi, S., Howd, J. M., Kolli, A., Kukucska, G., La Regina, F., Lumiere, F., Mackovic, M., Matarasso, L., McMahon, K., Michael, J., Montalvan, J., Movsisyan, L., Pickett, E., Hassan, A. S., Tedenryd, M. & Zuqy (Realizadores). (2013). (2011). *Life in a Day* [FILME]. Reino Unido e Estados Unidos: Virgil Films & Entertainment.

Timpson, A. & League, T. (Produtores), & Ascher, R., Barratt, J., Boocheck, R., Brugués, A., Buozyte, K., Bustillo, A., Fessenden, L., Gilbey, J., Hosking, J., Imasuen, L. O., Katz, E.L., Keshales, A., Kostanski, S., Kren, M., Moreno, J. M., Matti, E., Maury, J., Morgan, R., Nash, C., Natali, V., Ohata, H., Papushado, N., Plympton, B., Ramalho, D., Rohal, T., Sable, J., Samper, B., Soska, J., Soska, S. & Umezawa, S. (Realizadores). (2014). *The ABCs of Death 2* [FILME]. Estados Unidos da América, Nova Zelândia, Canadá, Israel e Japão: Monster Pictures.

de Castro, I. & Lopes, J. P. (Produtores), & Santasmarinas, P. (Realizador). (2013). *M is for mail* [FILME]. Portugal.

Almeida, A. & Santasmarinas, P. (Produtor), & Lopes, J. P. (Realizador). (2013). *M is for macho* [FILME]. Portugal.

Bekmambetov, T., Greaves, N., Blum, J. & Sidman, A. (Produtores), & Gabriadze, L. (Realizador). (2014). *Unfriended* [FILME]. Estados Unidos da América e Rússia: Universal Pictures.

Maia, H. & Mendanha, C. (Produtor), & Almeida, B. & Pinto, R. D. (Realizadores). (2014). *Contactos 2.0* [FILME]. Portugal.

Costa Valente, A. (Produtor), & Costa Valente, A., Lopes, V., Silva, C. (Realizadores). (2008). *Até ao Tecto do Mundo* [FILME]. Portugal.

dos filmes analisados

Correia, J. F., Pereira, M. C. (Produtores), & Tavares, J. (Realizador). (1911). *Os Crimes de Diogo Alves* [FILME]. Portugal: Companhia Cinematográfica de Portugal.

Vieira, M. L. (Realizador). (1926). *O Fauno das Montanhas* [FILME]. Portugal: Empresa Cinegráfica Atlântida.

Brum do Canto, J. (Produtor), & Brum do Canto, J. (Realizador). (1929). *A Dança dos Paroxismos* [FILME]. Portugal.

Manuel, V. (Produtor), & Manuel, V. (Realizador). (1946). *O Louco* [FILME]. Portugal.

Felismino, F. (Produtor), & Virgínia, B. (Realizadora). (1946). *Três Dias Sem Deus* [FILME]. Portugal.

Mascarenhas, D. (Produtor), & Garcia, F. (Realizador). (1954). *O Cerro dos Enforcados* [FILME]. Portugal: Cinemateca Portuguesa.

Guimarães, M. (Produtor), & Guimarães, M. (Realizador). (1956). *Vidas Sem Rumo* [FILME]. Portugal: Vitória Filmes.

Hall, C. W., Miles, J. (Produtor), & Brooks, T. L. (Realizador). (1962). *O Elixir do Diabo* [FILME]. Portugal: Portugal e Reino Unido.

da Cunha Telles, A. (Produtor), & Guimarães, M. (Realizador). (1964). *O Crime da Aldeia Velha* [FILME]. Portugal: Produções Cunha Telles.

da Cunha Telles, A., d'Ovar, Z. (Produtor), & de Macedo, A. (Realizador). (1966). *Domingo à Tarde* [FILME]. Portugal: Imperial Filmes.

da Cunha Telles, A., Fernandes, F. (Produtores), & de Macedo, A. (Realizador). (1967). *Sete Balas para Selma* [FILME]. Portugal: Imperial Filmes.

Simões, Q. (Produtor), & Simões, Q. (Realizador). (1969). *A Caçada do Malhadeiro* [FILME]. Portugal: Imperial Filmes.

de Castro, F. (Produtores), & Merino, J. L. (Realizador). (1970). *Os cinco Avisos de Satanás* [FILME]. Espanha e Portugal: Distribuidores Reunidos.

de Castro, F., de Macedo, A. (Produtores), & de Macedo, A. (Realizador). (1973). *A Promessa* [FILME]. Portugal: Filmes Castello Lopes.

Vilar, A. (Produtor), & Marchent, R. R. (Realizador). (1972). *Disco Rojo* [FILME]. Espanha e Portugal: Mundial Filmes.

de Macedo, A. (Realizador). (1975). *O Princípio da Sabedoria* [FILME]. Portugal: Tobis Portuguesa.

Semedo, A., (Produtor) & Fonseca e Costa, J. (Realizador). (1977). *Os Demónios de Alcácer Quibir* [FILME]. Portugal: Tobis Portuguesa.

Dietrich, E. C., Dora, M. (Produtores) & Franco, J. (Realizador). (1977). *Die Liebesbriefe einer portugiesischen Nonne* [FILME]. Alemanha e Suíça: Avis Film.

Espírito Santo, H. (Produtor), & Monteiro, J. C. (Realizador). (1978). *Veredas* [FILME]. Portugal.

Franco, J. (Produtor), & D'Almeida, A. V. (Realizador). (1980). *A Culpa* [FILME]. Portugal.

Krieger, M. (Produtor), & Fonseca e Costa, J. (Realizador). (1980). *Kilas, o Mau da Fita* [FILME]. Portugal e Brasil: Sociedade Importadora de Filmes.

de Macedo, A. (Realizador). (1980). *O Príncipe com Orelhas de Burro* [FILME]. Portugal: Filmes Lusomundo.

Costa, R. (Realizador). (1980). *Verde Por Fora, Vermelho Por Dentro* [FILME]. Portugal.

Branco, P. (Produtor), & Monteiro, J. C. (Realizador). (1981). *Silvestre* [FILME]. Portugal: Films sans Frontières.

Branco, P., Cottrell, P. (Produtores), & Ruiz, R. (Realizador). (1981). *The Territory* [FILME]. Portugal: International Film Circuit.

Branco, P., Cottrell, P., Gundelach, R., Holch, C., Sievernich, C. (Produtores), & Wenders, W. (Realizador). (1982). *Der Stand der Dinge* [FILME]. Alemanha, Portugal e Estados Unidos da América: Pari Films.

António, L. (Produtor), & António, L. (Realizador). (1983). *A Bela e a Rosa* [FILME]. Portugal.

Soares, R. (Produtor), & de Macedo, A. (Realizador). (1983) *Os Abismos da Meia-Noite ou as Fontes Mágicas de Gerénia* [FILME]. Portugal.

Del Negro, D. (Realizador). (1985). *Atlântida: Do Outro Lado do Espelho* [FILME]. Portugal.

de Solms, F. (Produtor), & Martins, P. (Realizador). (1985). *Aqui Há Fantasmas* [FILME]. Portugal.

Nascimento, J. (Produtor), & Nascimento, J. (Realizador). (1987). *Repórter X* [FILME]. Portugal.

da Cunha Telles, A., Morais, J. Á. (Produtores), & Morais, J. Á. (Realizador). (1978). *O Bobo* [FILME]. Portugal: Uniportugal.

Guilherme, P. (Produtor) & Guilherme, P. (Realizador). (1987). *Iratán e Iracema os Meninos Mais Malcriados do Mundo* [FILME]. Portugal.

Franco, J., Mourão, C., Soares, R., Veríssimo, P. (Produtores), & de Macedo, A. (Realizador). (1988). *Os Emissários de Khalom* [FILME]. Portugal: Filmes Castello Lopes.

Branco, P., De Sousa, P. (Produtores), & de Oliveira, M. (Realizador). (1988). *Os Canibais* [FILME]. Portugal, França, Alemanha, Itália e Suíça: Les Films Plain Chant.

Vasconcelos, A-P., Vasconcelos, J. L. (Produtores), & de Souza, J. D., Dos Reis, S. (Realizadores). (1989) *A Sétima Letra* [FILME]. Portugal.

Navarro, T. (Produtor), & Fonseca e Costa, J. (Realizadores). (1990). *Os Cornos de Cronos* [FILME]. Portugal.

Brehm, J. (Produtor), & Brehm, J. (Realizador). (1990). *Transparências em Prata* [FILME]. Portugal.

Avelar, L., Llano, F., Cardenal, A., Soares, R. (Produtores), & de Macedo, A. (Realizador). (1991). *A Maldição do Marialva* [FILME]. Portugal: Televisión Española.

- Bogalheiro, J., Gonçalves, V., Guimarães A. L. (Produtores), & Guimarães A. L. (Realizador). (1991). *Nuvem* [FILME]. Portugal.
- Navarro, T. (Produtor), & Ruivo, P. M. (Realizador). (1992). *A Força do Atrito* [FILME]. Portugal.
- Denechau, J-L., Tronc, N., Varela, O. (Produtores), & de Macedo, A. (Realizador). (1993). *Chá Forte com Limão* [FILME]. Portugal e França: Costa do Castelo Filmes.
- Cardenal, A., da Cunha Telles, A. Mayer, M. J., Nachbaur, J., Tichy, W. (Produtores), & Lopes, F. (Realizador). (1993). *O Fio do Horizonte* [FILME]. Portugal, França, Espanha e Alemanha: K Films.
- Mayer, M. J. (Produtores), & Pêra, E. (Realizador). (1994). *Manual de Evasão* [FILME]. Portugal.
- Branco, P. (Produtor), & de Oliveira, M. (Realizador). (1995). *O Convento* [FILME]. Portugal e França: Amores Diffusion.
- Guimarães, R. (Produtora), & Saguenail (Realizador). *Ma's Sin* (1996) [FILME]. Portugal: Atalanta Filmes.
- Mazeda, J., Saire, J-P., Sichler, F., du Plantier, D.T. (Produtores), & Monteiro, J. C. (Realizador). (1997). *Le bassin de J.W.* [FILME]. Portugal e França: Aurora Filmes
- Seabra, A. (Produtora), & Gil, M. (Realizadora). (1998). *O Anjo da Guarda* [FILME]. Portugal
- Seabra, A. (Produtora), & Mozos, M. (Realizador). (1999). *...Quando Troveja* [FILME]. Portugal: FBF Filmes.
- Pêra, E. (Produtor), & Pêra, E. (Realizador). (2001). *A Janela (Maryalva Mix)* [FILME]. Portugal: Madragoa Filmes.
- d'Artemare, F., Mayer, M. J., Nordlund, S. (Produtor), & Nordlund, S. (Realizadora). (2001). *Aparelho Voador a Baixa Altitude* [FILME]. Portugal e Suécia: Marfilmes.
- Jordão, A. (Produtora), & Mendes, M. G. (Realizador). (2005). *Floripes ou A morte de um mito* [FILME]. Portugal: Madragoa Filmes.
- Trancoso, P. (Produtor), & Felner, G. (Realizador). (2005). *Manô* [FILME]. Portugal: Costa do Castelo Filmes.
- Navarro, T. (Produtor), & Vieira, L. (Realizador). (2005). *Um Tiro no Escuro* [FILME]. Portugal e Brasil: Lusomundo Audiovisuais.
- Branco, P. (Produtor), & Guedes, T., Serra, F. (Realizadores). (2006). *Coisa Ruim* [FILME]. Portugal: Madragoa Filmes.
- Cabral, M. B. (Produtor), & Cabral, M. B. (Realizador). (2007). *O Hotel da Noiva* [FILME]. Portugal: Cineact.
- Adamczyk, P., Carvalho, J., Valente, A. (Produtor), & Gaudêncio, M., Valente, A. (Realizadores). (2009). *Second Life* [FILME]. Portugal: Utopia Filmes.
- Arhex, J., Cakoff, L., d'Artemare, F., de Almeida, R., Mayer, M. J., Miñarro, L. (Produtores), & de Oliveira, M. (Realizador). (2010). *O Estranho Caso de Angélica* [FILME]. Portugal, França, Espanha e Brasil: Zon Lusomundo Audiovisuais.
- Areias, R., Costa, A. (Produtores), & Pêra, E. (Realizador). (2011). *O Barão* [FILME]. Portugal: Zon Lusomundo Audiovisuais.

Melo, F., Nutkiewicz, M. (Produtores), & Parés, P., Sáez, H., Soria, P. (Realizadores). (2011). *Plaga Zombie: Zona Mutante: Revolución Tóxica* [FILME]. Argentina: Videoflms.

António, L., Mendonça, P. (Produtores), & António, L. (Realizador). (2012). *O Frágil Som do Meu Motor* [FILME]. Portugal: Zon Audiovisuais.

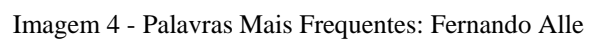
Navarro, T. (Produtor), & Navarro, T., Rebordão, D. (Realizadores). (2013). *Real Playing Game* [FILME]. Portugal: Zon Audiovisuais.

Valente , A. C., Diogo, L. (Produtores), & Diogo, L. (Realizador). (2013). *Pecado Fatal* [FILME]. Portugal.

Edgar Pêra



Fernando Alle



Filipe Melo



Imagem 5 - Palavras Mais Frequentes: Filipe Melo

Anexo 6

Frederico Serra



Imagem 6 - Palavras Mais Frequentes: Frederico Serra

José de Matos-Cruz

José de Matos-Cruz



Imagem 7 - Palavras Mais Frequentes: José de Matos-Cruz

Paulo Leite

Paulo Leite



Imagem 8 - Palavras Mais Frequentes: Paulo Leite